Studien zur französischen Lautenmusik im 17. Jahrhundert

Dissertation

zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von

Christoph Horrix
aus Krefeld

1981

82 41

Studien zur französischen Lautenmusik im 17. Jahrhundert

Dissertation

zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von

Christoph Horrix
aus Krefeld

1981

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät
für Kulturwissenschaften der Universität
Tübingen.

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. G. v. Dadelsen
Mitberichterstatter: Prof. Dr. U. Siegele
Dekan: Prof. Dr. E. A. Schmidt
Tag der mündlichen Prüfung: 13. 7. 1981.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	1
Kapitel 1 :	13
Die Zeichen in der Tabulatur	13
Notation	21
Stimmungen	28
Kapitel 2 :	35
Tonarten	35
Dissonanzbehandlung	43
Kadenzformen	61
Kapitel 3 :	68
Die Form der Lautenkompositionen	
Einleitung	68
Allemanden und Giguen	71
Couranten	82
Sarabande und Chaconne	9o
Préludes	99
Bearbeitungen von Lautensätzen für Tasteninstrumente	1o5
Literaturverzeichnis	113
Zusammenfassung	110
Anhang I	119
Anhang II	122
Anhang III	16o

Einleitung

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die Laute besonders beim Adel das beliebteste Instrument in Frankreich. Als ein Zeuge für ihre Beliebtheit sei Mersenne zitiert:

> "Le luth a pris un tel ascendant sur les autres instrumens á chordes, soit que les honnestes gens luyayent donné cet auantage, ou qué il l'aye acquis par son excellence et par sa perfection, que l'on ne fait quasi nul estat des autres" (1).

Welchen hohen Rang die Laute errungen hatte, zeigt auch die Tatsache, dass sogar Richelieu versuchte, das Lautenspiel zu erlernen. Dem allgemeinen Interesse, das der Laute entgegengebracht wurde, enspricht auch die Anzahl der Lautenmusikdrucke. Während der erste Druck im 17. Jahrhundert für Cembalomusik, die "Piéces de Clavecin" Chambonniéres, aus dem Jahre 1671 datiert, finden wir bis zu diesem Jahr in Frankreich 8 Drucke mit Solomusik für Laute (2).

1600	Antoine Francisque, Trésor d'Orphée
1611	Robert Ballard
1614	Robert Ballard
1623	Tabulature de luth de différents autheurs sur l'accord ordinaire et extraordinaire
1631	Tabulature de luth de différents autheurs sur les accordes nouveaux
1638	Tabulature de luth de différents autheurs sur les accordes nouveaux
ca. 1670	Piéces de Luth de Denis Gaultier
ca. 1672	Livre de Tabulature de Piéces de Luth de Mr. Gaultier Sr. de Néve et de Mr. Gaultier son cousin.

(1) "Die Laute hat einen solchen Aufschwung über die anderen Saiteninstrumente genommen, sei es dadurch, dass die Edelleute ihr diesen Vorzug gegeben haben oder dass sie sie ihn erhalten hat durch ihre Vorzüglichkeit und Vollkommenheit, dass die anderen quasi als nichts gelten".

(2) Eine Aufstellung findet sich bei F. Lesure in: La Luth et sa Musique, Paris 1958 p.216.

Dazu ist auch noch der Druck Vallets zu rechnen, der 1614 in Amsterdam in französischer Sprache erschien.

Der neue, für die französische Lautenmusik im 17. Jahrhundert typische Stil scheint sich zwischen 1610 und 1630 entwickelt zu haben. Damit einher gehen Änderungen im Repertoire und in der Stimmung der Laute. Im 16. Jahrhundert bestand der grösste Teil der Lautenmusik aus Intavolierungen. Als Vorlage diente die Vokalmusik; sowohl Kirchenmusik wie Motetten- und Psalmenvertonungen als auch die Chansons und die in Frankreich besonders beliebten Airs de Cour. Daneben spielten aber auch Intavolierungen von Tanzsätzen eine grosse Rolle. (1). Als eigenständige instrumentale Formen entwickelten sich die Fantasien, Präludien und verwandte Formen, die am Satzstil der vokalen Musik orientiert waren. Im 17. Jahrhundert sind solche Intavolierungen in der französischen Lautenmusik fast völlig verschwunden. Lediglich von Dufaut sind zwei auf die Laute abgesetzte Liedsätze überliefert. Nahezu alle Sätze sind Tänze oder Préludes. Im Gegensatz zu den vielen verschiedenen Arten der frühen Tanzsätze findet man nun eine Beschränkung auf wenige Gattungen; das gilt bis zum Ende der Lautenmusik um 1700 nahezu unverändert.

Aus dem 16. Jahrhundert wurden Pavane, Allemande und Courante übernommen. Allemande und Pavane wurden nicht mehr getanzt, sondern nur noch auf Instrumenten gespielt, wie Mersenne 1636 berichtet. (2). Die Unabhängigkeit von der tänzerischen Praxis erlaubte, diese Tänze mit neuen Funktionen zu versehen: sie dienten als Einleitungsstück oder als Tombeau.

(1) Intavolierungen von Tanzsätzen finden sich noch bei Vallet 1614.
(2) Mersenne HU, "Livre Second des Chantes" p.164.

Die Gaillarde, früher ein Nachtanz zur Pavane, war schon im Verlauf des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts in der Lautenmusik aus der Mode gekommen. Wir haben nur zwei Gaillarden von Denis Gautier (1).

Die Courante war im 17. Jahrhundert der beliebteste Tanz. Das spiegelt sich auch in ihrem häufigen Auftreten in der Lautenmusik wieder. In einigen Suiten werden mehrere Couranten hintereinander gespielt. So finden sich in den Drucken der Gautiers bis zu fünf Couranten hintereinander. In den Piéces de Luth von Mouton sind zwei Couranten die Regel.

Die Lauten-Sarabande wird zum ersten Mal 1613 in einem Brief von Malherbe erwähnt, worin er schreibt, dass Gautier eine Sarabande komponiert habe (2). Die frühesten überlieferten Stücke für Laute scheinen zwei Sarabanden von Nicolas Vallet zu sein. Sind von Mesangeau lediglich sieben Sarabanden überliefert, eine davon auch unter dem Namen V. Gautiers und 22 Couranten, so verschiebt sich das Verhältnis von Couranten zu Sarabanden bei Dufaut zu 16:22 und bei Mouton in den "Piéces de Luth" zu 15:9. In den französischen Drucken ist die Sarabande in einer Folge von Tanzsätzen nahezu immer an den Schluss gesetzt. Bei Denis Gautier kommen gelegentlich zwei Sarabanden hintereinander vor.

Die Gigue wurde im zweiten Drittel des Jahrhunderts in die französische Lautenmusik aufgenommen. Es existieren zwei Typen: die geradtaktige Gigue und die Gigue im Dreiertakt. Der erste Typ ist von der Allemande kaum zu unterscheiden und kann auch deren Funktion als Einleitungssatz übernehmen (3).

(1) Denis Gautier "La Rhétorique des Dieux", Nrn. 16 und 47. Ausserhalb der Lautenmusik bleibt die Gaillarde über das ganze Jahrhundert lebendig.
(2) Monique Rollin, V. Gautier, p.XI.
(3) Ein Beispiel dafür ist die zweite Suite in G-Dur in den "Piéces de Luth" von Denis Gautier.

Kommen in einer Tanzsuite Allemande oder Pavane mit einer Gigue zusammen vor, so hat die Gigue keinen festen Platz und steht mit anderen Sätzen zwischen Courante und Sarabande oder direkt hinter dem Einleitungssatz.

Für den Typ der Giguen im Dreiertakt gibt es die meisten Beispiele bei Dufaut; nur wenige existieren daneben bei Gautier. Dieser Giguentyp findet sich nur in Manuskripten deutscher Provenienz und bildet hier das Schluss-Stück einer Tanzsuite. Vermutlich ist seine Einführung eine Anpassung an die in Deutschland herrschende Suitenform. Der grosse Anteil dieses Giguentyps bei Dufaut ist wohl als Folge seiner Reise nach Deutschland zu erklären. (1).

Allemande, Gigue im geraden Takt, Sarabande und Courante machen den grössten Teil der verwendeteten Formen aus. Andere Tanzsätze, die nach 1640 in die Lautenmusik aufgenommen wurden, sind nur mit wenigen Beispielen vertreten. Es sind da zu nennen:

Canarie: (beide Gautiers und Mouton)
Gavotte: (Dufaut und Mouton)
Menuet: (Mouton)
Passacaille: (Mouton)
Chaconne: (V. Gautier und Mouton)
Sauterelle: (Dufaut)

Das einzige Beispiel einer Fantasie stammt von D. Gautier, das einer Paduane von Dufaut. Ähnlich wie die häufige Verwendung der Gigue im Dreiertakt scheint auch die Paduane eine Anpassung an den Gebrauch der Tanzsätze in Deutschland zu sein.

Solange die Intavolierungspraxis vorherrschte und damit die Orientierung am vokalen Satz, bedeuteten die Gegebenheiten des

(1) Eine solche Reise weist Radke nach, Mf 1968 p.134.

Instrumentes eine Behinderung, da im allgemeinen die Vorlage nicht notengetreu auf die Laute abgesetzt werden konnte. In diesem Rahmen boten sich den Lautenisten zwei Möglichkeiten, instrumentale Techniken einzuführen. Die eine bestand in der Bereicherung der Vorlage durch Umspielungen einzelner Töne und Einführung von Passagen. Dabei blieb der ursprüngliche Satz im Kern unverändert. Die zweite Möglichkeit für instrumentale Techniken liegt in der Variierung der Vorlage. Variationssätze wurden in Frankreich nicht so ausgiebig verwendet wie in England. Zumeist wird jedem Abschnitt nur ein Diminuitionsteil hinzugefügt. Neben Läufen konnten hier besonders verschiedene Arten der Akkordzerlegung eingefügt werden. Für Variationen wurden nur Tänze oder weltliche Vokalmusik benutzt. Die Diminuitionsteile fielen in der neueren französischen Lautenmusik allmählich weg. Nur für einige Couranten und ganz wenige Sarabanden gibt es sogenante Doubles.

Im 17. Jahrhundert tritt das Bemühen hervor, die Gegebenheiten des Instrumentes im positiven Sinne auszunutzen. Das betrifft vor allem die Möglichkeiten zu differenzierten Anschlägen, den besonderen Lautenklang und die Freiheiten der Tabulatur. Im ersten Kapitel sollen einige Einflüsse der Notation und der Spieltechnik auf die Musik dargestellt werden, die den Satz in typisch lautenistischer Weise prägen.

Ein Vergleich der Tanzkompositionen der hier betrachteten Lautenisten mit denen früherer Lautenisten zeigt, dass "Satzfehler", d.h. von den zeitgenössischen Kompositionslehren verbotene Sachverhalte, deutlich zurückgedrängt sind. Mit dem sozialen Aufstieg der Laute machte auch die Satztechnik der für sie bestimmten Kompositionen einen Anstieg zum "strengen" Satz mit. Den Mittelpunkt der Satzlehre bildet bei fast allen Theoretikern einheitlich die Lehre von den Intervallfortschreitungen und den Tonarten mit den jeweils zugehörigen Kadenzen.(1).

(1) Vgl. dazu: H. Schneider, Die französischen Kompositionslehren (Literaturverz.)

Dementsprechend wird im ersten Teil des zweiten Kapitels die Dissonanzbehandlung betrachtet. Für die Abweichungen von der Lehre der Theoretiker werden einige Erklärungen zu geben versucht. Die Dissonanzbehandlung bietet sich besonders an, da hierin die Meinungen der verschiedenen Theoretiker fast vollständig übereinstimmen. Die Kompositionslehren behandeln auch Vorschriften über die nicht-dissonanten Intervallfortschreitungen. Jedoch divergieren die Auffassungen über erlaubte und nicht erlaubte Fortschreitungen so stark, dass sich daraus keine Norm ableiten lässt.
Die Uneinigkeit lässt sich beispielsweise an den Querständen zeigen. Mersenne zitiert an einer Stelle Zarlino und verbietet mit ihm die falschen Relationen im Querstand. An anderem Orte erlaubt er falsche Relationen im Querstand mit dem Hinweis, dass sich viele Musiker nicht an das Verbot hielten und auch der Tritonus als Intervall im zweistimmigen Satz erlaubt sei. Querstände mit verminderter oder übermässiger Oktave verbietet Mersenne in jedem Fall (1). Ganz anders hält es La Voye Mignot, der alle Querstände erlaubt, sobald die Stimmen weitergeführt werden, während er sie für den strengen Satz verbietet.

> "Toutes ces fausses Relations simplement considerés, sont absolument deffendues dans l'estroitte rigueur: mais elles se practiquent, qui se font immediament apres, comme il se verra plus au long dans l'usage & dans les concordances des accords les uns auec les autres" (2).

Der zweite Teil des zweiten Kapitels gilt der Verwendung der Tonarten. Zwar sind auch darin die Theoretiker nicht einer Meinung. Aber es wird sich zeigen,

(1) s.H. Schneider p.97.
(2) Traité p.52 Die Beispiele auf den vorhergehenden Seiten.

dass die Lautenisten schon sehr deutlich auf das Dur-Moll-System zugehen und damit einiges vorwegnehmen, was erst später - auch in den französischen Kompositionslehren - Eingang findet. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit den Tanzsätzen und versucht, die der Lautenmusik eigenen rhythmischen Merkmale zu beschreiben.

In dieser Arbeit werden die Lautenstücke von Mesangeau, Vieux Gautier, Denis Gautier, Dufaut und Mouton als den Reoräsentanten von drei Lautenistengenerationen untersucht. Die zeitgenössische Literatur zählt die Lautenisten zu den wichtigsten ihrer Zeit.

> "Afterwards Monsier Mézangeau appeared upon the stage of music and, using the lute with nineteen strings, hath so polished the composition and the playing of it that, without contradiction, we must give him the praise to have given to the lute his first perfection. The clouds of ignorance having been so dissipated by this worthy son of Apollo, many musical lights have risen in France, amongst whom a single one-as the sun among the starshath drawn the admiration and the praises of all the world. It is the first Gaultier who is named, in regard of his age and his merit, 'old' Gaultier." (1).

Diesem Bericht liessen sich noch ähnlich lautende Äusserungen von Zeitgenossen hinzufügen. (2).

(1) Burwell Lute Tutor Kapitel 3: " Danach erschien Monsieur Mesangeau auf der Bühne der Musik und die Laute mit 19 Saiten benutzend verfeinerte er so die Komposition und ihr Spiel, dass wir ihm ohne Widerspruch den Preis geben müssen, der Laute ihre erste Vervollkommnung gegeben zu haben. Nachdem die Wolken der Unwissenheit durch diesen würdigen Sohn Apollos zerstört worden waren, gingen viele musikalische Lichter in Frankreich auf, unter denen ein einziger wie die Sonne unter den Sternen die Bewunderung und das Lob der ganzen Welt auf sich gezogen hat. Es ist der erste Gautier (der in Hinsicht auf sein Alter und sein Verdienst der alte Gautier genannt wird).

(2) vgl. die Vorworte zu den Ausgaben von Mesangeau und Vieux Gautier (Literaturverz.).

Mesangeau scheint sich vor 1617 in Deutschland aufgehalten zu haben. In seinem "Novus Partus" veröffentlichte Besard eine Courante von ihm und bezeichnete ihn als einen sehr fähigen Musiker. Ab 1620 ist er am französischen Hof als "écuyer" zu finden. 1632 erhält er auch den Titel "Bürger von Paris". Seit seinem Aufenthalt in Frankreich war er mit Vieux Gautier befreundet, dessen Lehrer er möglicherweise war. Mesangeau starb 1638.

Vieux Gautier wurde 1575 geboren und verbrachte seine Jugend bei der Herzogin de Montmorency in dem Languedoc. Um 1610 scheint er in die Dienste Marias von Medici übergetreten zu sein. Von 1620 bis 1631 wird er mit einigen Unterbrechungen in den Gehaltslisten geführt. 1631 nahm seine Karriere am Hofe anscheinend mit dem Exil Marias von Medici ein Ende,und er kehrte auf seine Güter in die Dauphiné zurück, wo er 1651 starb.

Einige der bdeutendsten Lautenisten, nämlich Dufaut, Jacques Gallot und Dubut gehörten zu den Schülern von Gautier. Sein Kompositionsstil wurde überall nachgeahmt. 1680 schreibt Gallot im Vorwort zu seinen "Piéces de Luth":

> "Je ne prétends pas eviter non plus l'envie. Loing de m'en plaindre, ja'ay lieu de me louer d'elle quant elle m'accuse de piller le Vieux Gautier, rien ne peut fair plus l'honneur á mon ouvrage .." (1).

Denis Gautier war der Cousin von Vieux Gautier. Er wurde um 1600 geboren und starb 1672. Sein Leben scheint hauptsächlich

(1) Gallot, Piéces de Luth, Paris 1684: "Ich wünsche nichts mehr zu vermeiden als den Neid. Weit davon entfernt mich darüber zu beklagen habe ich Anlass, mich dafür zu loben, wenn er (der Neid) mich anklagt, Vieux Gautier nachzuahmen. Nichts kann meinem Werk grössere Ehre machen".

in Paris verlaufen zu sein. Das sind fast die einzigen Angaben, die wir aus seinem Leben kennen. Er scheint keine feste Stelle am Hofe gehabt zu haben. Jedenfalls wird er nicht in den Besoldungslisten geführt. Sein Lehrer war der Pariser Organist Raquette, zu dessen Tode er ein Tombeau schrieb. Ab 1625 - 1630 findet man seine Kompositionen vermehrt in französischen Manuskripten. Zwischen 1640 - 1660 ist er zusammen mit Vieux Gautier und Pinel in den Manuskripten am meisten vertreten (1).

Dufaut wurde ebenfalls um 1600 geboren. Über sein Leben ist fast genausowenig bekannt wie bei Denis Gautier. Es sind zwei Reisen nachzuweisen. Eine führt nach Deutschland und eine um 1670 nach England. Er starb zwischen 1670 und 1680. In der Aufzählung der bedeutendsten Lautenmeister im Manuskript Milleran steht der Name Dufaut direkt neben denen von Mouton, Gautier und Gallot. Besonders auf die deutschen Lautenisten scheint Dufaut einen grossen Einfluss gehabt zu haben. In der Vorrede zu seinen Lautenkonzerten schreibt Radolt 1701, dass er der "Manier aber und Art dess Du Faut sovill möglich, nachgefolget, dann diser büllich Vornembste: und beste Meister der Lautten Kan genennet werden." (2).

Mouton gehört zu den letzten bedeutendsten Lautenisten in Frankreich. Er wurde um 1626 geboren und war Schüler von Denis Gautier. Möglicherweise hielt er sich nach 1670 am Hofe in Turin auf. In den Jahren 1691 und 1692 ist sein Aufenthalt in Paris als Lautenlehrer nachweisbar.

Mesangeau und V. Gautier sowie Dufaut und Denis Gautier lebten ungefähr gleichzeitig. Doch die Kompositionen, soweit

(1) Tessier, Vorwort zu "La Rhétorique des Dieux", Paris 1932, p.24.
(2) Radke, Mf. 1968, p.136.

man sie datieren kann, sind nicht aus den jeweils selben Zeitabschnitten überliefert. Dadurch wird die Beschreibung der Entwicklungen erschwert. Das deutlichste Beispiel bieten Mesangeau und V. Gautier. Von Mesangeau sind datierbare Werke aus der Zeit von 1617 bis 1638 überliefert und zwar alle in der Renaissancestimmung oder in den "accordes nouveaux".

Die überlieferten Kompositionen von V. Gautier dagegen sind fast alle in der neuen d-Moll-Stimmung geschrieben, die um 1635 entstand. M. Rollin schreibt dazu im Vorwort zur Ausgabe der Werke V. Gautiers:

> "Faudrait-il en conclure qu'Ennemond (né, rappelons-le, vers 1575), n'ait rien écrit avant cette date, puisqu'il n'aurait jamais employé ni le vieil Ton qui regne sur toutes les tablatures de luth au début du siécle, ni les "accords nouveaux" qui sont en faveur á une époque de sa carriere qui aurait été féconde. C'est donc parmi les piéces signées "Gautier", dont certaines sont écrites en vieil Ton ou dans les "accords noveaux", que se trouveraient, sans pouvoir étre identifiées, celles que notre auteur aurait composées, dans le premier tiers du siecle". (1).

D.h., viele Stücke V. Gautiers sind nur deshalb nicht in die Ausgabe aufgenommen worden, weil sie ihm nicht eindeutig zu-

(1) "Müsste man daraus schliessen, dass Ennemond, geboren, wie wir uns erinnern, um 1575, nichts vor diesem Datum geschrieben hätte (gemeint ist 1638)/da er nie die alte Stimmung benutzt hat, die alle Lautentabulaturen am Anfang des Jahrhunderts beherrschte, noch die "neuen Stimmungen", die beliebt sind in einer Zeit seiner Karriere, die fruchtbar war? Daher finden sich unter den Stücken, die mit "Gautier" bezeichnet sind und von denen einige in der alten Stimmung oder in den "neuen Stimmungen" geschrieben sind, solche, die unser Autor im ersten Drittel des Jahrhunderts komponiert hat."

geschrieben werden konnten. Denn in den Manuskripten wird zwischen V. Gautier und seinem Cousin Denis erst unterschieden, als auch Denis Gautier bekannter wurde. Auch findet man keine Stücke in der sogenannten Trompetenstimmung, die mit V.Gautier gezeichnet sind, obwohl er doch nach Burwell diese Stimmung erfunden haben soll.

Für diese Arbeit wurden für Mesangeau, Vieux Gautier und Dufaut die Ausgaben des Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) verwendet. (1). Für Dufaut wurden zusätzlich die Stücke aus den Manuskripten Rostock Mus. saec. XCII-24, Prag KK73 und Kalmar 21.072 berücksichtigt. Für Denis Gautier wurde die Ausgabe von André Tessier herangezogen, die im wesentlichen das Manuskript "La Rhétorique des Dieux" und die Drucke "Piéces de Luth" aus den Jahren um 1670 enthält. Von Mouton wurden die Stücke aus den Drucken Piéces de Luth von ca 1698 und aus dem Manuskript Milleran untersucht.

Für die Erklärung der Tabulaturzeichen und der Spieltechnik wurden die Vorworte der gedruckten Tabulaturbücher von Gautier, Mouton und Gallot herangezogen. Ausserdem wurden verwendet:
Mersenne, HU, Paris 1636
Mace,Musick's Monument, London 1676
The Burwell, Lute Tutor, ca 1660 - 1670. (2).

Bei den Beispielen werden ausser den Komponisten noch zwei Zahlen angegeben, z.B. Mesangeau 7/3. Die erste Zahl bezeichnet die entsprechende Nummer der Werkausgaben des CNRS bzw. im Falle D. Gautiers die Nummer der Übertragungen Tessiers. Die zweite Zahl gibt die Taktzahl an. Weichen die Taktstriche

(1) OEuvres de René Mesangeau hrsg. von A. Souris, Paris 1971 ;
OEuvres du Vieux Gautier hrsg. von A. Souris, Paris 1966 ;
OEuvres de Dufaut hrsg. A. Souris, Paris 1965.
(2) s. Literaturverzeichnis.

in der Tabulatur und der Übertragung voneinander ab, so sind immer die Takte der Tabulatur angegeben. Die Übersetzungen fremdsprachiger Zitate sind nicht wörtlich.

Kapitel 1

Die Zeichen der Tabulatur

Für die "französische Lautenmanier" sind die Zeichen für die verschiedenen Anschlagsarten besonders wichtig. Diese Zeichen sind in der hier betrachteten Epoche nicht alle unverändert geblieben. Zum Teil spiegeln sich in den Veränderungen auch Änderungen der Spieltechnik, zum Teil nur Änderungen der Zeichen, für denselben Sachverhalt. Deshalb soll auf die Tabulaturzeichen, die nicht in einem anderen Zusammenhang besprochen werden, kurz eingegangen werden.

Die Zeichen für die Finger der rechten Hand sind:

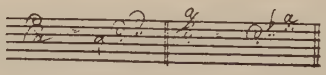
ı	Daumen
.	Zeigefinger
..	Mittelfinger
.·.	Ringfinger

Diese Zeichen werden unter die entsprechenden Buchstaben geschrieben. Abweichend davon verwendet Mersenne für den Daumen ein p unter dem Buchstaben. Die Bezeichnung für den Mittelfinger, d.i. der zweite Finger, verwenden Mace und Burwell, während in den Drucken von Gautier, Mouton und Gallot verlangt wird, die unbezeichneten Buchstaben mit dem zweiten Finger zu spielen. Mersenne führt beide Arten auf. Das Zeichen für den Ringfinger findet sich nur bei Mersenne und Mace, der es nur benutzt, um die alte Art, Akkorde zu spielen, zu demonstrieren. Im allgemeinen wurde der Ringfinger nicht mehr zum Anschlagen gebraucht, weil "we miss half of the strings; that is, of every couple of strings we cane strike but one." (1).

(1) Burwell, op.cit. Kap.8: "wir die Hälfte der Saiten auslassen, dh. von jedem Saitenpaar können wir nur eine anschlagen."

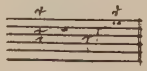
Hier scheint sich die Änderung der Haltung der rechten Hand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts niederzuschlagen. Ursprünglich waren die Finger der rechten Hand nahezu parallel zu den Saiten, und dadurch konnten beide Saiten eines Chores gleich gut angeschlagen werden. Mit der Vermehrung der Basschöre änderte sich auch die Handhaltung; der Winkel zwischen Saiten und Fingern vergrösserte sich. Damit entstand aber auch die Schwierigkeit, anscheinend besonders beim dritten Finger, dass nur eine Saite eines Chores, nämlich die obere angeschlagen wurde. Es mussten deshalb besonders die Anschlagstechniken verwendet werden, die ohne den dritten Finger auskamen.

1) Dreistimmige Akkorde:
Ist der Akkord ohne weitere Bezeichnung, verlangt Mersenne die Ausführung mit Daumen und den ersten beiden Fingern, ebenso Mace. Findet sich ein Punkt unter dem tiefsten Buchstaben, werden die Noten mit den drei Fingern angeschlagen; diese Anweisung gibt nur Mersenne.
Beispiele:



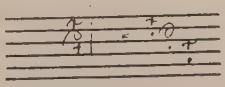
Die zweite Möglichkeit fällt später weg.

Liegen die tiefsten Noten auf nebeneinanderliegenden Chören, verlangt Gautier, die beiden tiefsten Buchstaben mit dem Daumen anzuschlagen und die obere Note mit dem zweiten, i.e. dem Mittelfinger.
Beispiel:

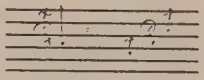


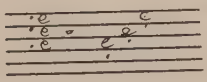
Liegen alle Töne eines dreistimmigen Akkordes nebeneinander, so ist auch ein Anschlag nur mit dem ersten Finger

möglich. Sollen die Chöre von oben nach unten angeschlagen werden, wird es von Mersenne so angezeigt:



Wird der Anschlag von den tiefen zu den hohen Saiten verlangt, bezeichnet Mersenne es mit: und G allot mit:

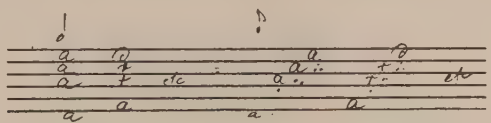




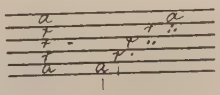
(Die Angaben von Gautier und Mouton auch bei den 4-st.Akkorden).

2) Mehrstimmige Akkorde:

a) Für einen vierstimmigen Akkord gibt Mace zwei Anschlagsarten an. Die erste benutzt den Daumen und die drei Finger. Er gibt folgendes Beispiel:

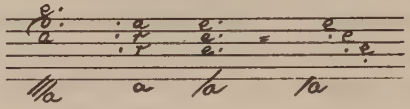


b) Mace sagt aber gleichzeitig, dass dies die alte Art sei. Mersenne gibt ein ähnliches Beispiel für einen fünfstimmigen Akkord, wobei die beiden tiefsten Chöre mit Daumen angeschlagen werden. Beispiel:

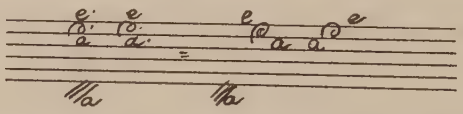


c) "Die moderne Art, sie zu spielen (wie sie jetzt benutzt wird), ist viel leichter; nämlich nur den Bass mit dem Daumen anzuschlagen und gleichzeitig die anderen

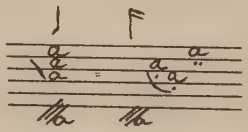
drei Buchstaben mit dem Zeigefinger herunterzuziehen." dieselbe Ausführung verlangen auch Mouton, Gautier, Gallot und Burwell. Dabei werden folgende Bezeichnungen benutzt:



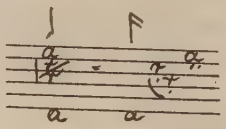
Folgt derselbe Akkord in den Oberstimmen, so wird dieser mit dem ersten Finger angeschlagen; aber von den tiefen zu den höheren Chören hin. Beispiele:



d) Mouton führt daneben auch eine Anschlagsart mit dem Daumen und den ersten beiden Fingern an, die durch einen Querstrich vor den mittleren Buchstaben bezeichnet wird.



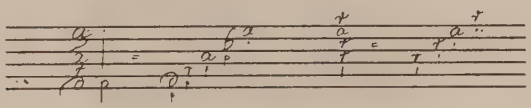
Der Bass wird mit dem Daumen angeschlagen, danach die beiden mittleren Chöre in der Art der Cadence (1), schliesslich die oberste Note mit dem zweiten Finger. Bei Gallot wird diese Manier so bezeichnet:



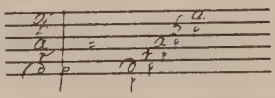
(1) s.u.p. 19.

Bei den übrigen Anweisungen wird sie nicht erwähnt.

e) Liegen die Noten eines vier- oder fünfstimmigen Akkordes nebeneinander, so ist es nach Mersenne und Gautier auch möglich, alle Chöre ausser dem höchsten mit dem Daumen durchzustreifen und den letzten mit einem Finger anzuschlagen. Mersenne schreibt den Zeigefinger vor, Gautier dagegen den Mittelfinger:

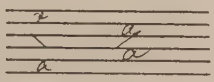


f) Bei Mersenne und Burwell wird auch erwähnt, einen Akkord nur mit dem Daumen durchzustreifen:



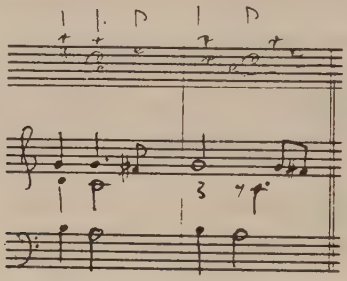
Die Anschlagsart 2 f ergibt einen gebrochenen Akkord; alle übrigen Arten unter 2 sind arppegierte Akkorde (1).

Die Brechung von Intervallen und Akkorden wird durch Querstriche zwischen den Buchstaben angezeigt. Beispiel:

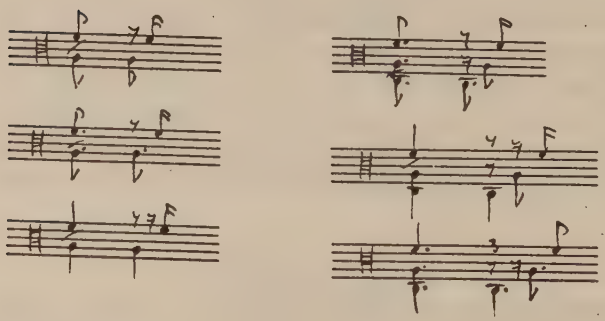


(1) Mit gebrochenem Akkord ist hier und im folgenden eine Akkordzerlegung gemeint, bei der die Zeit zwischen den aufeinanderfolgenden Anschlägen genau festgelegt ist; bei einem arppegierten Akkord ist dies nicht möglich.

Aus dem Vergleich desselben Stückes in verschiedenen Quellen lässt sich schliessen, dass bei Brechungen die Noten gleichmässig auf den auszufüllenden Zeitwert gesetzt wurden.
V. Gautier 33/10: Der Takt wird im Ms Barbe separiert notiert, im Ms Wien wird er als Akkord geschrieben;



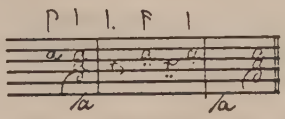
In seinen Übertragungen, die Stücke von V. Gautier und Denis Gautier enthalten, gibt Perrine sechs Regeln, wie die Brechungen auszuführen sind: (1)



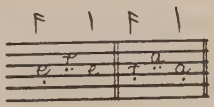
(1) Perrine, Pièces de Luth en Musique avec des Règles pour les toucher parfaitement ....Paris 1680.

Eine andere Verzierung, die unmittelbar mit der Spieltechnik zusammenhängt, ist die "Cadence".

4) Cadence: "The cadences formerly were done only in the end of a lesson, but in our days old Gaultier hath intermixed them in all the parts of a lesson, and that with a great deal of grace. The cadence is made (in) two several ways, although both are compounded of three notes only. An example of the first sort of cadences" (1):



"The two first letters of the cadence are struck with the forefinger sliding upwards; the third letter is to be struck with the middle finger as fast after as possibly may be. The second sort of cadence differs from the first (in) that it begins with the bigger or deeper string: and the first letter is to be struck with the forefinger, the second letter with the middle finger, and the third with the forefinger again, as the following example." (2):

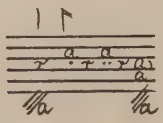


Die Beispiele zeigen, dass es sich um eine antizipierte Verzierung handelt, so dass die Hauptnote auf den Schlag kommt. Zumeist wird die Cadence nach einem Triller gemacht. Nach

(1) Burwell op.cit.Kapitel IX "Die cadences kamen früher nur am Ende eines Stückes vor, aber in unseren Tagen hat Vieux Gautier sie in allen Teilen eines Stückes verteilt und das mit viel Grazie. Die Cadence wird in zwei verschiedenen Arten gemacht, obwohl beide nur aus drei Noten zusammengesetzt sind. Ein Beispiel der ersten Art von cadence."

(2) **Auf der nächsten Seite**

Burwell kommt sie aber auch ohne Triller vor. Dies wird in einem Beispiel erläutert:



Für diese Art gibt es kein ausgeschriebenes Beispiel. Nur eine ähnliche Verzierung findet sich bei V. Gautier.

Anmerkung (2) von Seite 19: Burwell op.cit. Kapitel IX: " Die beiden ersten Buchstaben der Cadence werden mit dem Zeigefinger angeschlagen, indem man ihn aufwärts zieht. Der dritte Buchstabe wird mit dem Mittelfinger so schnell wie möglich angeschlagen. Die zweite Art der Cadence unterscheidet sich von der ersten darin, dass sie mit der grösseren oder tieferen Saite beginnt, und der erste Buchstaben wird mit dem Zeigefinger angeschlagen, der zweite Buchstaben mit dem Mittelfinger und der dritte wieder mit dem Zeigefinger wie in dem folgenden Beispiel:"

Notation

Eines der augenfälligsten Merkmale der Lautenmusik ist die Verwendung der Tabulatur. Dadurch war die Musik nur dem engen Kreis der Lautenisten zugänglich. Um auch Nichtlautenisten das Spielen dieser Musik zu ermöglichen, gab Perrine Stücke der beiden Gautiers in der üblichen Notenschrift, oder nach dem damaligen Sprachgebrauch "en musique" heraus. Der Gebrauch der Notenschrift konnte sich allerdings bei der Laute nicht durchsetzen, wohl aber bei der Theorbe.

Im folgenden soll auf einige Besonderheiten hingewiesen werden, die ohne die Verwendung der Tabulatur gar nicht oder nur schwer zu erklären wären.

Der Übergang von der alten Renaissancestimmung über die vielen Zwischenstadien im ersten Drittel des 17. Jahrhumderts zur d-Moll-Stimmung wäre ohne Tabulatur unmöglich gewesen (1), weil nur wenige Lautenisten imstande gewesen sind, so schnell die Applikatur nach der Stimmung zu ändern.

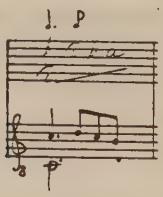
Zweitens dürfte auch das Prélude non mesurée wesentlich durch die Notation bestimmt sein. Vermutlich verdankt es seine Entstehung überhaupt der Tabulatur. Die Clavecinisten haben diese Tabulatur in ihren Préludes nachgeahmt und mussten dazu Haltebögen verwenden. Haltebögen oder -striche sind natürlich auch der Lautentabulatur entnommen. In der Lautenmusik werden sie aber viel weniger verwendet, weil die Dauer der Töne durch die Spielbarkeit der Tabulatur mitbestimmt wird. Diese Information aber geht bei der Übertragung von der Tabulatur in Notenschriften verloren, weshalb auch die Preludes der Clavecinisten soviel komplizierter ausschauen als die der Lautenisten.

(1) s.u.p. 28.

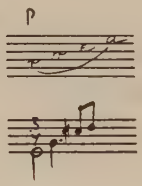
Ebenso dürfte ein wesentlicher Teil des sogenannten französischen Stils der Lautenmusik, nämlich die häufigen Akkordbrechungen und synkopischen Mittelstimmen, zumindest durch die Tabulatur erleichtert worden sein. Denn mit der Tabulatur ist es möglich, komplizierte Rhythmen in der Notenschrift relativ einfach zu notieren. Man sehe nur eine der späten Allemanden Dufauts daraufhin an (1).

Die Applikatur ist nicht die einzige Möglichkeit der Lautenisten, Tondauern festzulegen. Dazu dienen auch Haltestriche und Barréeanweisung. Um anzuzeigen, dass ein Finger der linken Hand länger liegenbleiben soll und damit der entsprechende Ton länger nachklingen soll, werden gelegentlich Haltestriche verwendet.

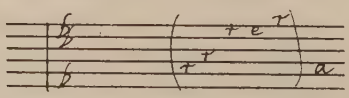
Mersenne:



Gautier und Mouton:

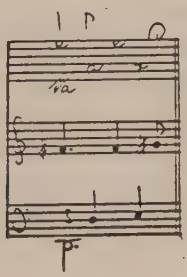


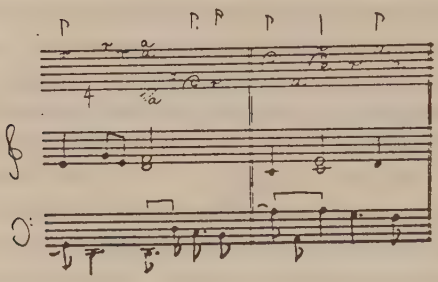
Barrée, d.h. das Auflegen des ersten Fingers über mehrere Saiten, wird bei Mersenne durch einen Strich, bei Mouton durch einen Bogen über die entsprechenden Saiten angezeigt. Mouton bezeichnet auch das Ende des Barrée.

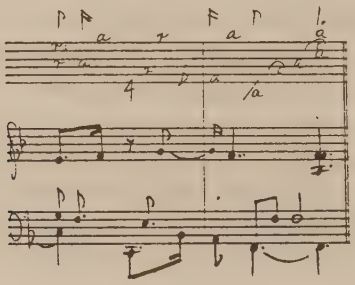


(1) s. Anhang, etwa die Allemanden 3-5.

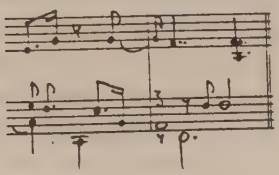
Trotzdem gibt es immer wieder Töne, deren Länge nicht von vorneherein festzulegen ist. Das gilt besonders für das Nachklingen. Zwar gibt es auch ein Zeichen für das Abdämpfen eines Chores, es wird aber nur wenig angewendet.

Ein besonders typisches Beispiel für Mehrdeutigkeit des Satzes infolge der "Ungenauigkeit" der Tabulatur entsteht bei Oktavversetzungen. Besonders häufig werden Basstöne eine Oktave tiefer gelegt, um die leeren Basschöre auszunützen. Deren Tondauer ist aber meist nicht festgelegt. Im folgenden Beispiel, der Courante 10/16 von Denis Gautier, ergibt sich eine kurze Dreistimmigkeit, wenn man den Bass über den ganzen Takt in der Übertragung klingen lässt, was vom Instrument her möglich ist.

Andererseits lässt sich aus anderen Stellen schliessen, dass der Bass um eine, in seltenen Fällen auch um zwei Oktaven springen kann, ohne dass damit eine neue Stimme eingeführt wird, also Zweistimmigkeit gemeint ist. In den folgenden Beispielen wird kurze Zeit der Bass in einer anderen Oktave geführt, um dann in die ursprüngliche Lage zurückzukehren. Bestätigt wird das auch durch die zeitgenössische Übertragung Perrines wie im Beispiel aus einer Übertragung des Tombeau

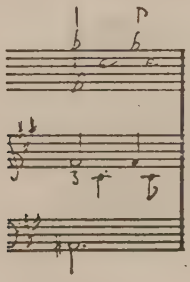
de Lenclos von Denis Gautier die Takte 2 und 14:

Dieses Verfahren kommt bei den Lautenisten ausserordentlich häufig vor. Dadurch werden auch in den Mittelstimmen unvorbereitete Septimen erzeugt (s.u.). In den obigen Beispielen läge es nahe, die Basstöne auf die Dauer zu begrenzen, die sie in der Oberoktave haben müssten, um einen zweistimmigen, durchgehenden Satz zu bilden. Dass dabei der Kontext zu berücksichtigen ist, zeigt folgendes Beispiel von Dufaut, der Schluss der Allemande 14. Die Übertragung in der Dufautausgabe führt zu einem Satz, der die Kadenzstruktur zerstört und musikalisch unsinnig ist:



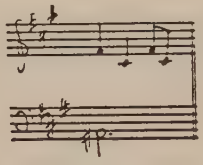
Offensichtlich muss das C bis in den letzten Takt durchgehalten werden, um als Penultima der Bassklausel zu dienen:



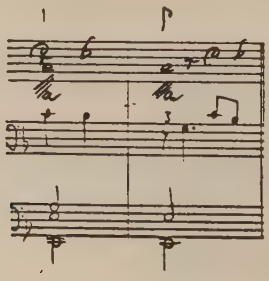
Ähnlich wie die Dauer der Töne ist von vornherein auch nicht festgelegt, welcher Stimme ein Ton zuzuordnen ist. Häufig entscheidet die Ansicht des Übertragenden oder die Technik des Spielers über die Funktion eines Tones als Füllton, als Einführung einer neuen Stimme oder als Melodieton einer der vorgegebenen Stimmen. Die geringsten Schwierigkeiten wird man bei den Lautenisten Mesangeau und Dufaut haben, da hier die Stimmen, besonders die Oberstimmen, zumeist in Sekunden; gelegentlich in Terzen fortschreiten. Grössere Intervalle sind selten, und Dufaut verwendet sie nur nach Kadenzen. Bei Mesangeau kommen sie häufiger in akkordischen Abschnitten vor. Dagegen sei folgendes Beispiel von Denis Gautier gesetzt. Soll in der Courante "Cléopatre Amante" das cis im Takt 19 auf dem zweiten Viertel als Füllton mit rhythmischer Funktion aufgefasst werden, wäre folgende Übertragung richtig:

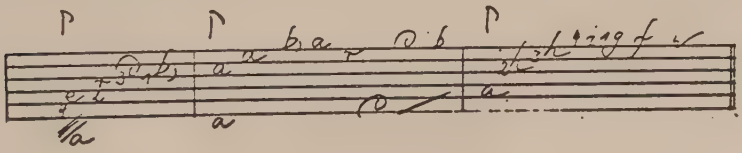


Die Übertragung ist durch die Griffe gerechtfertigt. Ein Barrée im ersten Bund ermöglicht den Anschlag von Ais bis fis. Da der Quergriff liegenbleibt, wird das fis nicht abgedämpft. Man hört also ab dem zweiten Viertel einen Sextakkord. Gegen diese Übertragung könnte jedoch der Bass im folgenden Takt sprechen, wo ein ähnlicher Quartsprung verwendet wird. Dementsprechend wäre folgende Übertragung nötig:

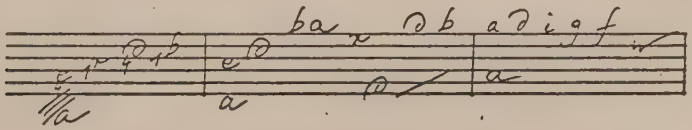


Zwei Beispiele sollen noch angeführt werden, wie die Lautenisten mit dieser Unbestimmtheit spielen.
Mesangeau 14/21-23:
Die Figur

wird auf verschiedenen Stufen zweimal wiederholt. Ist diese Figur nun als ein gebrochener Akkord mit melodischer Weiterführung der Oberstimme aufzufassen, wäre folgende Entstehung denkbar:

Es kann aber auch eine rein melodische Figur mit Terz und Quartsprung sein. Beim ersten Auftreten der Figur ist die Frage nicht eindeutig zu beantworten, da beide Möglichkeiten spieltechnisch realisierbar sind. Bei der ersten Wiederholung scheint die Auffassung als gebrochener Akkord bestimmend zu sein, da leere Chöre benutzt werden, die weiterklingen. Bei der zweiten Wiederholung ist diese Auffassung unmöglich, weil hier vier Töne auf der oberen Saite gespielt werden. Hätte Mesangeau einer der beiden Auffassungen den Vorzug geben wollen, wäre das spieltechnisch möglich gewesen. Sollten gebrochene Akkorde dargestellt werden, so könnte man folgende Fingersätze verwenden:

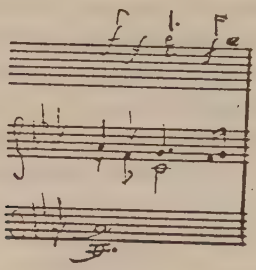


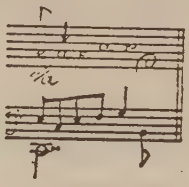
Für eine melodische Auffassung hätte er auch die zweite Wiederholung auf mehreren Chören spielen lassen können, so dass nach dem Aufheben der entsprechenden Finger die Töne nicht mehr weiterklingen:



Eine ähnliche Situation findet man in den häufig nachschlagenden Terzen zur Oberstimme, wie etwa in der Courante 25/22 von Mesangeau. Die Möglichkeit, f auf verschiedenen Saiten zu greifen, lässt die Frage offen, ob es sich um einen Melo-

dieton handelt oder um eine nachschlagende Akkordauffüllung.



Nur selten findet man eine so eindeutige Situation vor wie in dem folgenden Beispiel. Dadurch, dass alte Töne auf einer Saite gespielt werden, ist eine Auffassung des c als Füllton ausgeschlossen.
Mesangeau 23/3:

Stimmungen

Anfang des 17. Jahrhunderts begannen Francisque im "Trésor d'Orphée" (1600) und Besard (1603) (1) neben der alten Stimmung auch sogenannte "Cordes avaleés" zu gebrauchen. Das sind einzelne umgestimmte Saiten (2). Sie werden aber nur in

(1) Vgl. Radke "Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen" XVI 1963 p.34ff.
(2) Für besondere Effekte verwandten gelegentlich auch Lautenisten des 16. Jh. Scordaturen; z.B. schreibt Heckel im "Leyrer zug", Neusiedler in der "Judentanzstimmung". S. etwa Päffgen, op.cit.p.55ff.

wenigen Stücken, meist Branles, benutzt. Dann begann sich langsam eine Vorliebe für neue Stimmungen zu entwickeln. So brachte Ballard 1623 eine "Tabulatur de luth de differens autheurs sur l'accord ordinaire et extraordinaire" heraus, von der jedoch leider nur das Titelblatt erhalten ist. 1631 liess Ballard einen Druck "Tabulature de luth de differents autheurs sur les accords nouveaux" der Stücke von Mesangeau, Dufaut, Ballard, Bouvier, Belleville, Chancy, Du Buisson und Chevalier enthielt, folgen. Ein zweiter Druck mit demselben Titel erschien 1638 mit Kompositionen von Mesangeau, Dufaut, Dubut und Bouvier.

Folgende Stimmungen wurden von den hier betrachteten Lautenisten benutzt:

"vieil ton"	A d g h e a	oder	G c f a d g (1)
Stimmung A	A d g b d f	oder	G c f as c es
Stimmung B	A d g h d f	oder	G c f a d es
Stimmung C	A d g h d fis	oder	G c f a c e
Stimmung D	A d g b d g	oder	G c f as c f
Stimmung E	B d f a d f		
Stimmung F	A d f a d f		
Stimmung C	B d f b d f		

Seit 1635 wird die sogenannte d-Moll-Stimmung verwendet, die die anderen Stimmungen langsam zurückdrängte (2). Diese neue Stimmung lässt sich auch zum ersten Mal in den Drucken von Ballard 1638 und Pierre Gautier 1638 finden. Bei Burwell wird erklärt, warum die Vielfalt der Stimmungen durch eine einzige abgelöst wurde.

(1) Wie man aus den Airs de Cour ersehen kann, wurden die Stimmungen sowohl von A wie von G aus verwendet.
(2) s. auch Radke, Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen (Literaturverzeichnis).

"But for to play upon several tunings you must have more than one lute, for two reasons chiefly; the first reason is that the lute be strung according to the tuning (as, in the trumpet tuning, the thirds, the sixths /and/ the sevenths must be smaller than in other tunings because they are set higher). The reason is that if you change the lute from one tuning to another it will never stay in tune, the returning always to the pitch they were before." (1).

Auch Thomas Mace bestätigt, dass die Saiten nach der Stimmung ausgesucht werden müssen. (2).

"So that in the General and Ordinary use of the Lute, Lessons are not set (nor should be, except upon some Extraordinary occasion) with stopt strings, when you may have open strings, which will do the Business; and fort two very good Reasons. First, because an open string is more sweet, and Freer of sound, than a stopt string. 2ly. Because the fewer stopt strings you have, the easier must your Lesson needs be." (3).

(1) Burwell, op.cit.p.22:
"Aber um in verschiedenen Stimmungen zu spielen, musst du mehr als eine Laute haben, hauptsächlich aus zwei Gründen: der erste Grund ist, dass die Laute gemäss der Stimmung besaitet sein muss (wie z.B. in der Trompetenstimmung die Saiten des dritten, sechsten und siebenten (Chores) dünner sein müssen, als in anderen Stimmungen). Der andere Grund ist, dass die Laute niemals die Stimmung halten wird, wenn du von einer Stimmung zu einer anderen wechselst; die Saiten kehren immer wieder zu der Tonhöhe zurück, in der sie vorher waren."

(2) Mace, op.cit.p.65.

(3) Mace op.cit.68: "so, dass im allgemeinen und normalen Gebrauch der Laute Stücke nicht mit gegriffenen Saiten gesetzt werden (und nicht gesetzt werden sollten, ausser wegen eines ungewöhnlichen Grundes), wenn man offene Saiten haben kann, die dasselbe machen; und zwar aus zwei guten Gründen. Zum ersten, weil eine leere Saite feiner und freier im Klang als eine gegriffene ist. Zweitens, weil d ein Stück umso leichter ist, je weniger gegriffene Saiten du hast."

Nach Mace ist also der Gebrauch verschiedener Stimmungen wegen des besseren Klanges und der leichteren Spielbarkeit gerechtfertigt. Die leichtere Spielbarkeit äussert sich darin, dass jeder Stimmung eine oder zwei Tonarten zugeordnet sind, in denen fast alle Stücke einer Stimmung stehen.

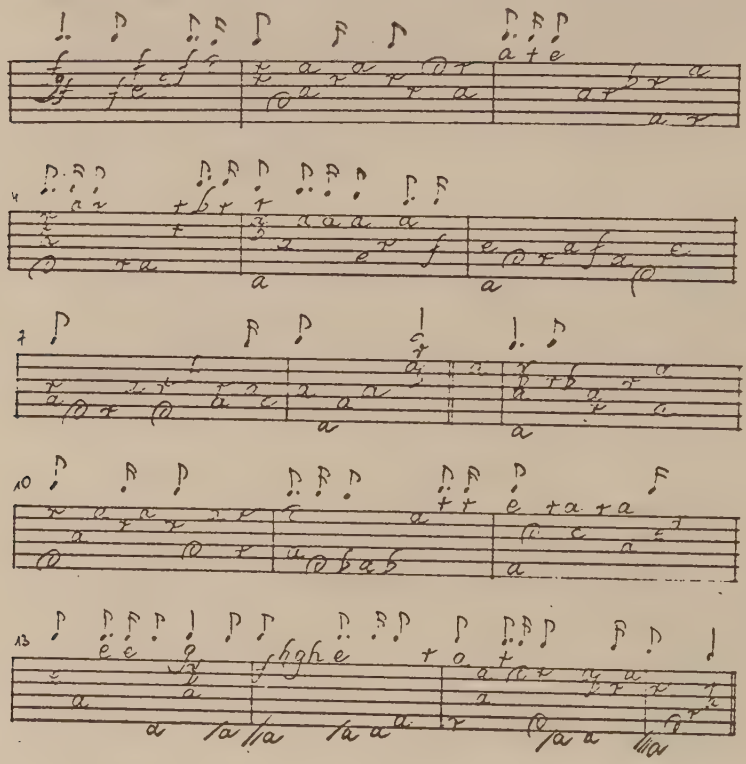
Stimmung	Haupttonarten
A	As, f
B	B
C	F, C
D	f
F	B, f

Trägt man die Tonleiter einer Tonart in der zugehörigen Stimmung in Tabulatur auf, so sieht man, dass die Haupttonart in der entsprechenden Stimmung die meisten leeren Chöre benutzen kann. Andererseits lassen sich in der Stimmung A für Es-Dur und c-Moll genau so viele Leerchöre verwenden wie für As-Dur und f-Moll (1). Diese beiden Tonarten werden aber nicht in dieser Stimmung gebraucht, wenn man von dem Beispiel von Chancy in Es-Dur in der Harmonie Universelle Mersennes absieht. Dass diese leichtere Spielbarkeit der weniger gewichtige Grund ist, ersieht man aus folgendem: Dufaut benutzt die Stimmung B nicht, sondern schreibt seine Stücke in B-Dur in der Stimmung A, die sonst As-Dur und f-Moll vorbehalten bleibt.

Vergleicht man dasselbe Stück in verschiedenen Stimmungen, so merkt man bald, dass diese Erleichterungen durch Stimmungswechsel sehr gering sind und kaum die Schwierigkeiten, die aus dem Nachgeben der Saiten nach dem Umstimmen entstehen, aufwiegen können. Als Beispiel sei die Allemande 34 von Mesangeau betrachtet. Im Original wird sie in der Stimmung B gespielt.

(1) Die Bestimmung der Tonart richtet sich hier nach den Ausgaben des CNRS, d.h., der sechste Chor ist auf G gestimmt.

Eine Übertragung in Stimmung A zeigt, dass nur eine Stelle nicht in der originalen Gestalt spielbar ist, nämlich der

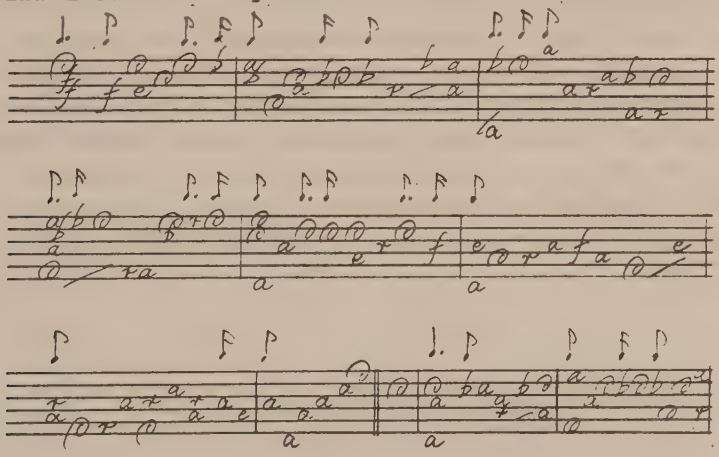


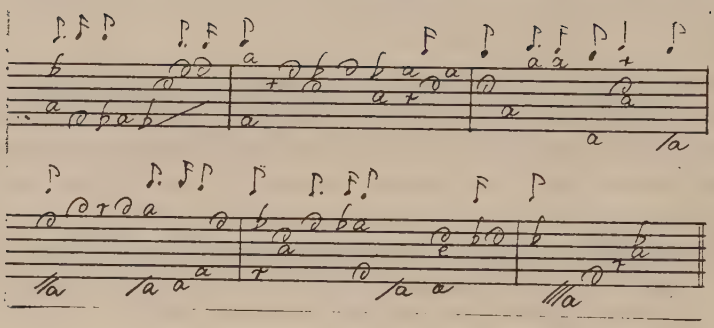
Akkord in Takt 13. Das g auf dem ersten und das b auf dem zweiten Chor können nicht zusammen gegriffen werden. Deshalb muss man das a wegfallen lassen. Derselbe Akkord kommt auch in anderen Stücken dieser Tonart vor und ist die einzige Schwierigkeit, die in der geänderten Stimmung nicht zu spielen

ist. Man wird diesem Ton aber nicht viel Gewicht beimessen, da er nur den Akkord auffüllt.

Ausser dieser Stelle gibt es keinen Takt, der in der Stimmung A nicht spielbar wäre. Untersucht man die Stücke daraufhin, in welcher Stimmung sie leichter spielbar sind, so wird man Stellen finden, die in der einen Stimmung leichter sind und fast ebenso viele Stellen, die in der anderen Stimmung besser zu greifen sind.Folgende Takte sind in der Stimmung A besser spielbar: 2, 4, 12. In der Stimmung B sind die Takte 3,4,6, 7, 8, 13 leichter spielbar. Die anderen Takte sind gegenüber einem Stimmungswechsel invariant.

Ähnlich ist die Situation, wenn man die Allemande 34 in die "alte Stimmung" überträgt. Von ihren 16 Takten sind nur vier in der "alten Stimmung" etwas schwieriger zu spielen, nämlich Takt 1, 5, 9 und 15. Sechs Takte hingegen, nämlich 2, 3, 12, 13 und 14 sind leichter zu spielen.





Es scheint also nicht die bessere Spielbarkeit der Lautenstücke, sondern eher der Klang der Laute, der sich mit der Stimmung ändert, Anlass für einen Stimmungswechsel gewesen zu sein. Zeitgenössische Aussagen darüber gibt es allerdings nicht, und damit ist man auf Vermutungen angewiesen. Neuere Erfahrungen mit verschiedenen Stimmungen zeigen jedoch, dass die Renaissancestimmung weniger gut klingt als die übrigen. Eine Laute, die in der "alten Stimmung" schlecht klingt, kann mit einem der "accordes nouveaux" einen exzellenten Ton erhalten.

Kapitel 2

Tonarten

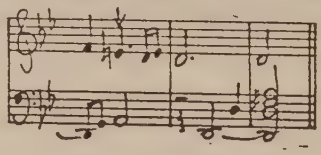
Das 17. Jahrhundert ist eine Übergangszeit von den sogenannten Kirchentonarten zum Dur-Moll-System. Dieses Übergangsstadium ist besonders durch die unterschiedlichen Meinungen der Theoretiker über die Anzahl und Art der Tonarten charakterisiert. Man findet in dieser Zeit kaum zwei Theoretiker, die in Zählung und Einteilung der Tonarten übereinstimmen. Parran etwa zählt drei Anordnungen auf: acht Modi für den Gregorianischen Choral, zwölf Modi in der Anordnung der alten und zwölf Modi in der neuen Anordnung mit Dorisch auf c. (1). Nivers erwähnt die alte Einteilung in zwölf Tonarten, hält sich jedoch an die neuere Einteilung in acht Modi. La Voye Mignot will überhaupt nur noch sechs Tonarten gelten lassen.

In der französischen Lautenmusik hat sich im Verhältnis von Finalis und entsprechender Tonleiter auch schon am Anfang des 17. Jahrhunderts das Dur-Moll-System durchgesetzt. In "La Rhétorique des Dieux" ist zwar jeder Gruppe von Stücken einer Tonart eine der zwölf Tonartbestimmungen Parrans vorangestellt. Es lassen sich aber keine Einflüsse der Tonarten Parrans auf die Kompositionen Denis Gautiers nachweisen. (2).

(1) Parran, op.cit.p.112ff, vgl. auch die Zusammenfassung bei Schneider op.cit.p.

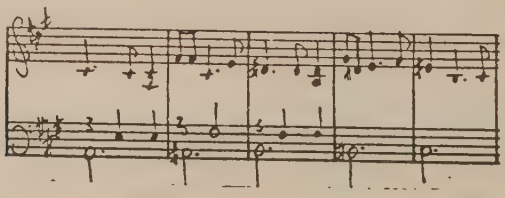
(2) Zum Beispiel ist G-Dur mit dem sechsten oder hypolydischen Modus verbunden, der von mi ausgeht, s.u.. Die Lage der Halbtonschritte ist nicht gleich. Akzidentielle Erhöhungen kommen in den G-Dur-Stücken fast ausschliesslich bei Kadenzen vor. Auch wird die Finalkadenz im sechsten Modus nach Parran mit einem Quartsprung abwärts im Bass gemacht. Davon findet man in den G-Dur-Stücken nichts. Allerdings lässt sich bei den Anordnungen das Bemühen erkennen, soweit wie möglich die Finalis übereinstimmen zu lassen. So sind F-Dur die von F ausgehenden Modi zugeordnet, nämlich der siebente und der achte. Entsprechende Zuordnungen gibt es auch bei G-Moll und A-Moll.

Das zeigt sich etwa in der Akzidentiensetzung, die mit wenigen Ausnahmen dem Dur-Moll-System entspricht. Als allgemeine Regel lässt sich aufstellen, dass ein Ton nur dann akzidentiell erhöht wird, wenn er auch wirklich als Leitton gebraucht wird. Am häufigsten fungiert als Vertreterton des Zieltones die Unteroktave. Akzidentielle Erhöhung tritt besonders bei Kadenzen zur Bildung der Sopranklausel auf. Weniger häufig wird ein Ton erhöht, um eine "korrekte" Tenorklausel zu erreichen wie in dem folgenden Beispiel.
Mesangeau 6/12 ff

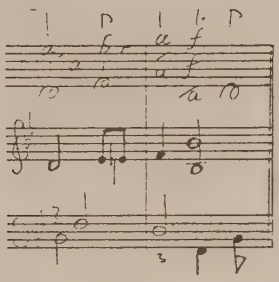


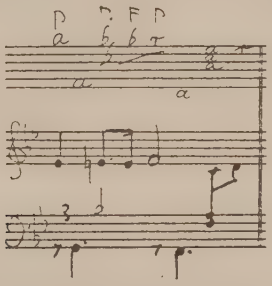
In Moll-Stücken werden natürlich die sechste und siebente Stufe in aufsteigender Richtung erhöht. In absteigender Richtung werden die Erhöhungen meist aufgehoben. Oft wird allerdings auch die grosse Terz über der Dominante in Moll verwendet, ohne dass sie als Leitton weitergeführt wird. Auf einige Ausnahmen von den oben aufgestellten Regeln soll hier hingewiesen werden.

Chromatische Gänge werden häufiger von D. Gautier und Mouton verwendet.
Mouton, p.92/21-25



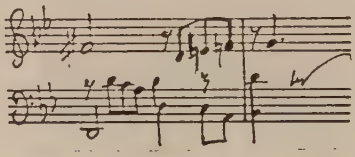
Bei den anderen französischen Lautenisten finden sich keine chromatischen Gänge von einer ähnlichen Länge wie in den beiden Beispielen von Mouton. Gelegentlich bedient man sich einer chromatischen Auffüllung einer Sekunde.
V. Gautier 32/19-20



Hier wird die chromatische Auffüllung wahrscheinlich zur Verdeutlichung einer Sopranklausel e-f in einer "cadence attendente" gebraucht (1). Anstelle des Sprunges von C nach F im Bass erfolgt nur ein Schnitt nach D. Der Kadenzton F wird verzögert im Bass nachgeholt. Eine fast gleichlautende Stelle steht auch bei Mesangeau.
Mesangeau 32/6

(1) s.u. Kapitel über Kadenzformen

Auf dem zweiten Viertel dieses Taktes wird eine Kadenz auf F gemacht. Wieder wird für die Sopranklausel es zu e erhöht. Der Bass tritt verzögert ein, wie es sehr oft bei Kadenzen, besonders in den Allemanden vorkommt.

Eine gewisse Willkürlichkeit in der Akzidentiensetzung scheint für Dufaut charakteristisch zu sein. Sie führt in einigen Takten zu unvorhergesehenen Harmonien.
Dufaut 13/10ff:

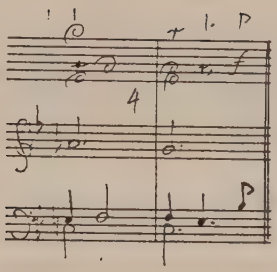


Das es in der Oberstimme wird zu e erhöht, ohne dass gleichzeitig auch das f als Leitton zum g im folgenden Takt erhöht wird. Obwohl vorher fis auftritt, wird es nicht als Leitton gebraucht.

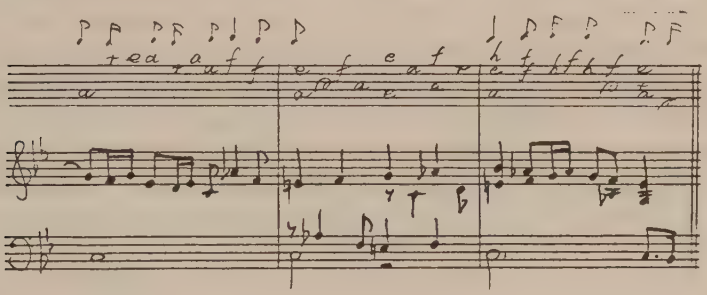
Zum Schluss sei noch auf einige B-Dur-Stücke hingewiesen, in denen in der ersten Hälfte des zweiten Teiles a akzidentiell zu as und gleichzeitig es zu e verändert werden. Auffällig ist, dass gleichzeitige Erhöhung der vierten Stufe und Erniedrigung der siebenten Stufe nur in B-Dur vorkommt, und zwar sowohl bei Mesangeau als auch in einer Courante bei V. Gautier (1).

(1) Da die Courante V. Gautiers und die Stücke Mesangeaus in verschiedenen Stimmungen geschrieben sind, kann man daraus schliessen, dass für die "accordes nouveaux", die Mesangeau verwendet, der sechste Chor als Anfangspunkt der Stimmung als G gelesen werden muss. Siehe auch Kapitel Stimmungen.

V. Gautier 32/21



Die akzidentielle Erniedrigung zu as in der Oberstimme und die Erhöhung zu E in der Mittelstimme geben einen Sextakkord mit einer verminderten Quarte in den Oberstimmen.
Mesangeau 33/16-18



Bei Mesangeau wird nicht nur ein Sextakkord mit verminderter Quinte benutzt, sondern auch as-e in Oberstimmenmelodik verwendet. Die Oberstimme wird teilweise in der tieferen Oktave wiederholt. Dieselbe Akzidentiensetzung trifft man auch bei Mesangeau 32/11 und im Prélude 31.

Zur Bestimmung der Tonart waren den Theoretikern neben Tonleiter und Finalis auch die Kadenzstufen wichtig. La Voye Mignot bestätigt das, wenn er schreibt:

> "Ie dis de plus la difference qu'ils mettent entre le Mode Authentique, & le Mode Plagal, ou Collateral, n'est aucunement essentiel, par ce que tous deux ont les mesmes Cadences Mediantes, Dominantes, & Finales" (1).

Als die Hauptkadenzstufen bezeichnen Le Roy, Mersenne und Mignot im Anschluss an Zarlino die Finalis, die Quinte und die Terz eines Modus. Lediglich Parran und Nivers geben eine differenzierte Aufstellung für ihre Tonartsysteme.

Für die Lautenmusik haben wir aber eine Aufstellung der Kadenzen durch einen Lautenisten selbst, nämlich in den "Préludes marquart les cadences" von Bocquet. Von den 17 Tonarten, für die Bocquet solche Préludes geschrieben hat, wählen wir die aus, die auch die anderen Lautenisten benutzt haben. Die Kadenzstufen Bocquets sind in der folgenden Tabelle aufgeführt. Da die Préludes äusserlich nicht in mehrere Teile geteilt sind, lassen sich keine Angaben über die tonartliche Rangordnung der Kadenzstufen machen. Man wird also aufgrund der Aussagen vieler Theoretiker vermuten dürfen, dass neben der I. und V. die III. Stufe zu den Hauptkadenzstufen zu zählen ist, falls diese vorkommt.

(1) La Voye Mignot op.cit.p.78: "Weiteres sage ich, dass der Unterschied, den man zwischen den authentischen Modi und den Plagalen oder collateralen Modi macht, keineswegs wesentlich ist, weil beide dieselben mediantischen, dominantischen und Finalkadenzen haben." Mignot schreibt weiter, dass der einzige Unterschied zwischen authentischen und plagalen Modi, nämlich der Ambitus der einzelnen Stimmen, nicht wesentlich sei. Das gilt natürlich besonders dann, wenn die Stimmen durch die Notation nicht getrennt werden wie in der Lautenmusik.

Tonart	Bocquet
D	I, V, III, II
F	I, V, IV
G	I, V, III, VI, IV, II
A	I, IV, V, II, VI
d	I, V, III, VII
e	I, V, III
g	I, V, IV, III
a	I, V, III
h	I, V, IV
c	I, V, IV, III

In drei Tonarten kommt die dritte Stufe als Kadenzstufe nicht vor, nämlich in der F-Dur, A-Dur und h-Moll. Statt dessen wird in diesen Tonarten die jeweils IV. Stufe verwendet. In A-Dur treten als Nebenkadenzstufen auch die II. und VI. Stufe auf. Die Verwendung der dritten Stufe als Mediante, d.h., als die dritte in der tonartlichen Rangordnung der Kadenzstufen ist zu beachten.

Exemplarisch sei damit die Verwendung der Kadenzstufen in "La Rhétorique des Dieux" von Denis Gautier verglichen. Denis Gautier benutzt in dieser Sammlung sieben Tonarten. In Tonarten, in denen auch dreiteilige Stücke vorkommen, das sind hier Pavanen, lassen sich die wichtigsten Kadenzstufen aus den Schlüssen der einzelnen Teile bestimmen. Als Mediante (1) wird auch

(1) Zur Terminologie: Cadence bedeutet bei den Theoretikern einmal die einstimmige Schlussformel, die im folgenden mit Klausel bezeichnet wird. Zum zweiten bezeichnet Cadence auch die mehrstimmigen Abschlüsse eines Stückes oder Teiles, die aus mehreren Klauseln zusammengesetzt werden. Im folgenden werden die mehrstimmigen Cadences mit Kadenz bezeichnet. Zum dritten kann Cadence wie in dem oben zitierten Abschnitt aus La Voye Mignot auch die Kadenzstufe bezeichnen. Finalis bezeichnet den Grundton der Tonart und damit die wichtigste Kadenzstufe. Den zweiten Rang nimmt die Dominante ein, die zumeist die V. Stufe einer Tonart bezeichnet. Mit Mediante ist die drittwichtigste Kadenzstufe gemeint, die meist mit der Terz über dem Grundton zusammenfällt. Ausnahmen gibt es allerdings etwa bei Parran, wo die Dominante im fünften Modus auch die erste Stufe bezeichnet und die Mediante im ersten Modus die sechste Stufe.

die Kadenzstufe angesehen, die in zweiteiligen Stücken anstatt der fünften Stufe für die Mittelkadenz verwendet wird. Lassen sich diese beiden Auswahlkriterien auf die Stücke einer Tonart nicht anwenden, so werden die Hauptkadenzstufen aus den perfekten Kadenzen genommen.

Abweichend von Bocquet verwendet Denis Gautier auch in A-Dur und h-Moll die dritte Stufe als Mediante. Lediglich in F-Dur wird in den meisten Fällen dafür die IV. Stufe genommen. Allerdings gibt es wenige Ausnahmen, wo die III. Stufe als Mediante benutzt wird.

Die Verwendung der dritten Stufe als Mediante in fast allen Tonarten bei den Lautenisten scheint ein Einfluss aus dem Kirchentonartensystem zu sein. Berücksichtigt man aber, dass etwa Charles Masson auch in seinem Traktat die III. Stufe als Mediante fordert, obwohl er nur zwei Tonarten, nämlich "Mode majeur" und "Mode mineur" kennt, so zeigt sich, dass die Lautenisten damit eher von den Kirchentonarten weg auf das Dur-Moll-System zielen (1). Die uneinheitliche Kadenzstufenordnung der Kirchentonarten wird zugunsten eines Systems, das nur noch zwei Tongeschlechter kennt, aufgegeben.

Im Verhältnis von Finalis und Tonleiter dagegen hat sich in der Lautenmusik, anders als in der gleichzeitigen Orgelmusik, das Dur-Moll-System durchgesetzt. Das mag damit zusammenhängen, dass die Lautenisten fast ausschliesslich Tanzformen verwendeten, und die Fantasie, die der Vokalpolyphonie am engsten verbunden war, fast völlig unbeachtet liessen. Für die Zanzmusik aber war das System der Kirchentonarten nie verbindlich gewesen (2). Die gleichzeitige Orgelmusik zeigt jedoch noch deutliche Einflüsse der alten Modi, da hier mehr auf die Formen und die Satztechnik der Vokalpolyphonie zurückgegriffen wurde.

(1) Charles Masson, Nouveau Traité des Regles pour la Composition de la Musique, Paris 1696.
(2) s. AfMw, B. Meier, "Die Modi in den Toccaten Claudio Merulos"

Dissonanzbehandlung

> "La Rhétorique enseigne comme il faut disposer le sujet pour le mettre en Musique et apprend au Musisien comme il faut imiter les figures de Rhétorique, en faisant diverses passages, diminutions, fugues, consequences etc " (1).

Diese Äusserung von Mersenne gibt eine Auffassung von der Musik als Sprache wieder, wie sie in dieser Zeit allgemein war. Ähnliche Äusserungen finden sich bei vielen französischen Theoretikern und im Burwell Lute Tutor (2). Dementsprechend lässt sich auch die Rhetorik für die Komposition nutzbar machen.

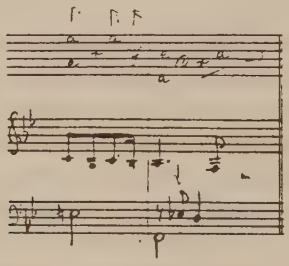
Eine genaue Bezeichnung und Beschreibung der Figuren findet sich allerdings in Frankreich nicht. Die Hinweise auf den Zusammenhang zwischen Musik und Sprache sind nur allgemein gehalten. Eine Figurenlehre wie in Deutschland gibt es nicht. Auch die musikwissenschaftliche Forschung hat die Verwendung der Figuren in der französischen Musik bislang vernachlässigt. Daher ist auch die Frage offen, ob die Figuren, die wir aus deutschen Traktaten kennen, auch bei den französischen Lautenisten im Sinne einer musikalischen Rhetorik aufzufassen sind, wie z.B. Häfner vermutet. Er schreibt über Gautiers "La Rhetorique des Dieux":

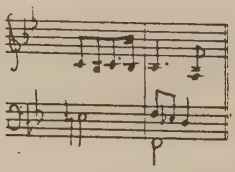
> "Ausser in den Begleittexten drückt sich seine Rhetorik auch in der Menge der Figuren aus, mit denen er die ursprünglichen Tanzformen erfüllt " (3).

(1) Mersenne, Traité de l'HU, I, 19: "Die Rhetorik lehrt, wie man ein Thema anlegen muss, um es in Musik zu setzen und zeigt dem Musiker, wie man die Figuren der Rhetorik nachahmen muss, indem man verschiedene Passagen, Diminutionen, Fugen, Fortführungen etc. macht". (nach Schneider).
(2) Vgl. Schneider, op.cit.p.241.
(3) Häfner op.cit.p.85.

Belege für diese Behauptung liefert Häfner allerdings nicht. Die Abweichungen von den Grundformen der Durchgangs- und Vorhaltsdissonanzen sollen im folgenden unter dem Aspekt betrachtet werden, ob für sie instrumentenbedingte, bzw. spieltechnische Gründe angegeben werden können oder ob sie als Figuren im Sinne einer musikalischen Rhetorik anzusehen sind.

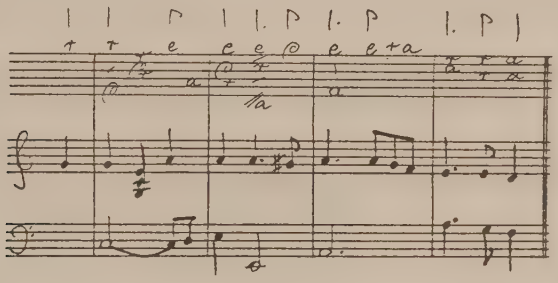
a) Durchgänge

Eine Umgestaltung betrifft die Durchgangsdissonanzen. Häufig trifft man frei einsetzende Septimen.
Mesangeau 34/6

Es fällt auf, dass Mesangeau die frei einsetzenden Septimen niemals auf betonte Taktzeit setzt, sondern sie meist um ein Achtel verzögert eintreten lässt. Bedenkt man, dass die tiefen Chöre vom sechsten an in Oktaven gestimmt waren, so liesse sich einwenden, dass realiter keine freien Septimen gehört werden, sondern Durchgangsseptimen. Das obige Beispiel könnte also so gehört werden:



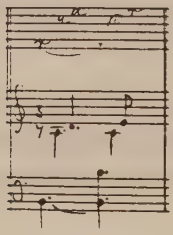
In den Allemanden Mesangeaus und V. Gautiers lassen sich fast alle frei einsetzenden Septimen als solche Durchgangsdissonanzen auffassen. Der Erklärung der frei einsetzenden Septimen als Durchgänge setzt voraus, dass die Oktave der Basschöre nicht nur als Mixturklang gehört werden kann, sondern dass sie auch als Mittelstimme gehört werden kann. Man kann hier von Chortrennung sprechen.

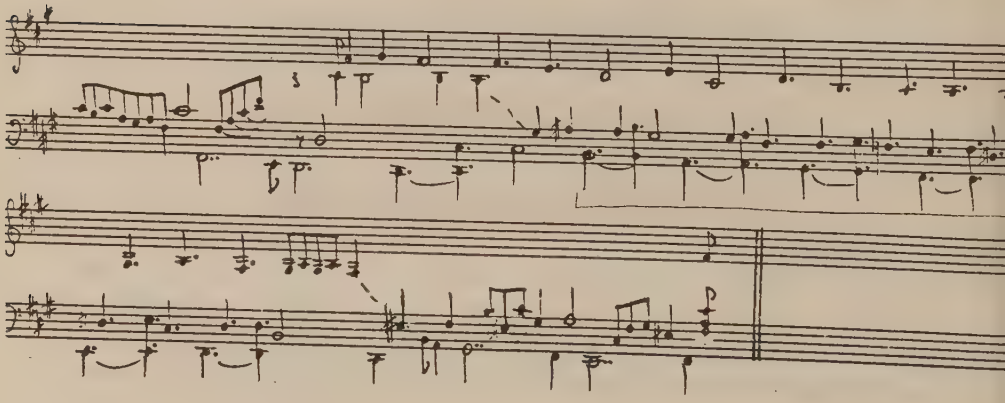
Chortrennung findet man auch bei dreistimmigen Kadenzen, bei denen die Klausel auch in der Mittelstimme vorbereitet wird, die Penultima aber fehlt und auch die Oktave des Basschores ergänzt wird.
V. Gautier 33/18-19



Die Tenorklausel h -A der Mittelstimme wird nicht zu Ende geführt, obwohl es leicht möglich wäre, den dritten Chor frei anzuschlagen und die Mittelstimmenklausel zu vervollständigen.

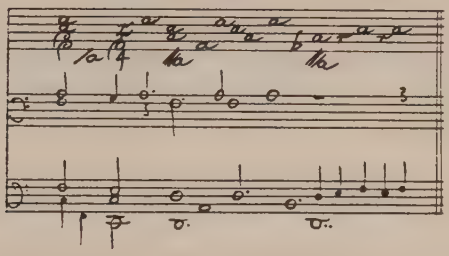
Diese Art von Chortrennung wird in der zeitgenössischen Literatur nicht beschrieben. Aber für eine andere Art finden sich Beispiele bei Mouton und Burwell.

Soll bei einem Basston nur die tiefe Saite angeschlagen werden und erst später die Oktavsaite, wird das von Mouton dadurch bezeichnet, dass dem Buchstaben für den Basston derselbe Buchstabe kleiner folgt und beide mit einem Bogen verbunden werden.

Die übrigen Anweisungen führen diese Bezeichnungen nicht an. Mouton verwendet diese Spielart besonders in seinen Préludes.



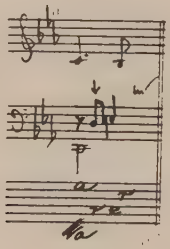
Burwell empfiehlt Chortrennung, um Wiederholungen klanglich voneinander abzusetzen.

"Sometimes we do strike only the great bass and sometimes only the octaves: for all basses are compounded of two strings,a great one and a little one. This is only done in a gallantry. As for example, in this Ciacona:



This you must play twice; the first time play only the octave, the second time play only the great Bass " (1).

Durch Chortrennung lassen sich auch einige frei einsetzende Sekunden als Durchgangsdissonanzen erklären.
Mesangeau 7/13:

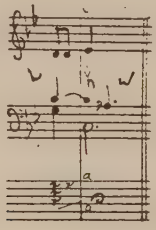


(1) Burwell Lute Tutor, Kap. IV: "Manchmal schlagen wir nur den grossen Bass und manchmal nur die Oktaven an: denn alle Bässe sind aus zwei Saiten zusammengesetzt, einer grossen und einer kleinen. Dies macht man nur als Galanterie, wie z.B. in dieser Ciacona.....Diese muss man zweimal spielen: beim ersten Mal spielt man nur die Oktave, beim zweiten Mal spielt man nur den grossen Bass."

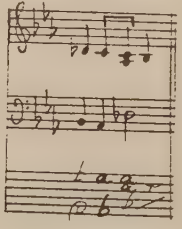
Die Mittelstimme setzt, um ein Achtel verzögert, mit D ein. Berücksichtigt man die Oktavsaite des C im Bass, so ergibt sich eine Durchgangsdissonanz. Es gibt nur wenige Gegenbeispiele, wo diese Erklärung nicht zutrifft, weil der vorhergehende Basston zwei Oktaven tiefer liegt, z.B. unvorbereitete Dissonanzen bei Mesangeau 13/16 und Dufaut 14/7, die nicht derart als Durchgangsdissonanzen erklärt werden können, werden auch von den späteren Lautenisten nur sparsam gesetzt. Nur Dufaut gebraucht sie öfter.

b) Vorhalte

Vorhalte kommen in verschiedenen Formen vor. Die Grundform des Vorhaltes, die allein von den französischen Theoretikern beschrieben wird, ist relativ selten.
Mesangeau 32/10-11:



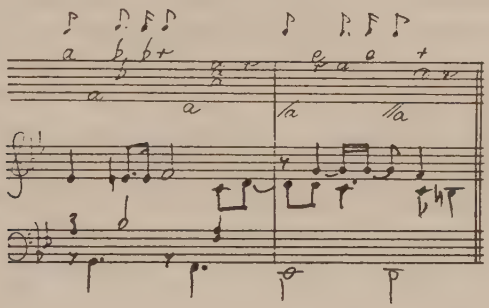
Häufiger dagegen wird der dissonante Ton nicht übergebunden, sondern in der Art der Quasi-Syncopatio (1) wiederholt.
Mesangeau 7/3:



(1) Christoph Bernhard, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens hrsg. v. Müller Blattau, Leipzig 1936; p.7o.

Das c wird regelrecht vorbereitet, aber dann nicht übergebunden, sondern mit Des im Bass als Septime noch einmal angeschlagen.

Auch eine weitere Form der Quasi-Syncopatio, die Christoph Bernhard anführt, bei der der zweite Ton verzögert eintritt, wird von den Lautenisten gebraucht.
Mesangeau 33/7:

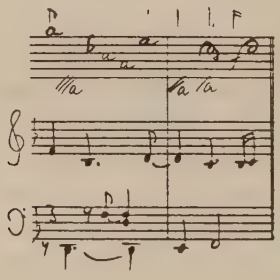


In der Mittelstimme dissoniert vom zweiten Viertel an c, das regelrecht vorbereitet wurde, gegen D im Bass und wird ein Achtel später wiederholt (1). Die zweite Form der Quasi-Syncopatio entsteht hier durch die Anpassung an die Achtelbewegung, die für die Allemanden typisch ist, und durch die Aufgabe der Schwerpunktharmonisierung.

Beide Formen der Quasi-Syncopatio werden vor allem in Allemanden und Pavanen verwendet, besonders in den drei- oder vierstimmigen Teilen. Der Gebrauch ist wohl auch aus dem schnellen Verklingen des Lautentones zu erklären. In den mehrstimmigen Partien ist eine Verdeutlichung des Vorhaltes nötig, da die Überbindung leicht untergeht. In dieser Deutung erscheint

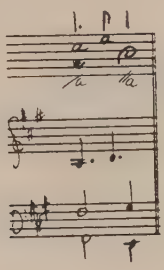
(1) Auch zu Anfang des Taktes steht eine Quasi-Syncopatio, hier aber verbunden mit einer Prolongatio. S. auch unten.

die Verwendung der Quasi-Syncopatio als Mittel, den strengen Satz durchzuhalten, und zwar gegen eine instrumentenspezifische Schwäche. Von den Lautenisten verwenden besonders die beiden Gautiers die Quasi-Syncopatio.

Besonders häufig ist der Vorhaltston länger als der konsonante Vorbereitungston auch im Zusammenhang mit der Quasi-Syncopatio. Die Verlängerung des Vorhaltes wird bei Bernhard als Prolongatio in die Reihen der Figuren aufgenommen. In der Lautenmusik hat sie zwei Wurzeln: die Brechung von Akkorden und die Anpassung der Melodie an einen vorgegebenen Rhythmus. Diese beiden Wurzeln der Prolongatio sind nicht immer streng voneinander zu trennen. Wird ein Akkord gebrochen, so entsteht eine Prolongatio gelegentlich durch das verspätete Eintreten der höheren Töne. Am deutlichsten wird das, wenn die Akkordbrechung ausgeschrieben ist wie bei dem folgenden Beispiel. Vieux Gautier 16/17 18:

Takt 17 bringt einen gebrochenen Akkord. Durch die Brechung hat das d nur ein Achtel, während es im nächsten Takt ein Viertel nachklingt.

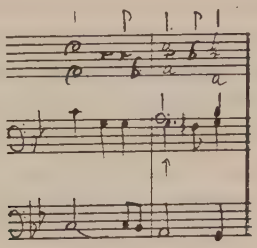
Im folgenden Beispiel entsteht die Prolongatio als Angleichung an einen Rhythmus. Denis Gautier und Mouton verwenden

häufiger den Rhythmus in den Sarabanden.
Denis Gautier 13/6:



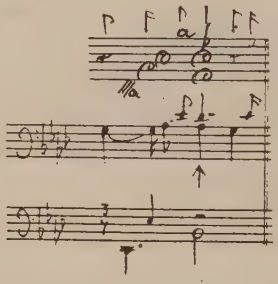
d in der Oberstimme dissoniert auf dem letzten Viertel gegen E im Bass. Diese Dissonanz ist aber nur durch ein Achtel vorbereitet.

Besonders häufig wird die Prolongatio zusammen mit der Quasi-Syncopatio verwendet. In den Kadenzen entsteht die Prolongatio als Anpassung an den Rhythmus.
Vieux Gautier 23/24:

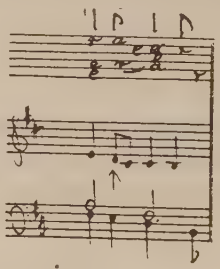


In Takt 24 des Beispiels wird in der Mittelstimme eine Vorhaltsseptime als Quasi-Syncopatio eingeführt (↑), die den Wert hat, während der Vorbereitungston nur ein Viertel dauert. Offensichtlich soll der typische Kadenzrhythmus erhalten werden.

Eine Verbindung von Quasi-Syncopatio und Prolongatio, die durch Akkordbrechung entsteht, zeigt das folgende Beispiel von Dufaut.

Dufaut 9/6:

Durch die Auflösung des Akkordes dissoniert as in der Mittelstimme gegen B im Bass ein Viertel, während der vorbereitete Ton as nur ein punktiertes Achtel dauert. Die Führung eines Vorhaltes eine Sekunde abwärts in eine Dissonanz wird bei Bernhard Syncopatio catachrestica genannt. Bei den Lautenisten wird diese Figur sehr selten verwendet. Beispiele findet man nur bei Denis Gautier. Dafür gibt es keine spieltechnische Erklärung. Vielmehr legt das Vorkommen in den Tombeaux nahe, dass Gautier diese satztechnische Freiheit als Beschreibung des Schmerzes und der Trauer anwendet. Bei den französischen Theoretikern wird die Syncopatio catachrestica nicht beschrieben. Jedoch finden sich bei Mersenne Beispiele dieser Figur, ohne dass sie im Text Erwähnung fände (1).

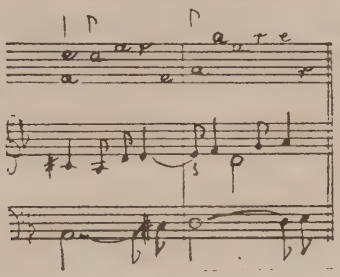
Denis Gautier: 87/11



(1) s. Schneider, op.cit.p. 99ff.

Aus den typisch lautenistischen Intervall- und Akkordbrechungen entstehen oft Vorhaltsdissonanzen, die nach oben aufgelöst werden. Von den unzähligen Beispielen sei eines angeführt:

Dufaut 35/2-3:



Dissonante Akkorde werden von den Lautenisten nur selten für die Ausdeutung des Textes oder des Titels eines Stückes verwendet.

Die Allemande 7 von V. Gautier beginnt nicht mit der Finalis im Bass, sondern mit einem 4-2-Klang mit der Oberquarte der Finalis als Grundton. (1). Dieser einmalige Anfang lässt sich vermutlich aus der Überschrift des Stückes "Pompe funebre", d.h., "Leichenzug", den eine Quelle angibt, erklären.

Weniger deutlich scheint es im folgenden Beispiel, der Allemande Nr. 8. Der 7-5-2-Akkord auf dem ersten Achtel des achten Taktes, bei dem Sept und Sekunde unvorbereitet sind, mag sich aus einem zugrundeliegenden Programm erklären, das durch den Titel "The loss of golden rose" angedeutet wird.

(1) Hier wie im folgenden impliziert die Benennung 4-2-Klang oder 6-5-Akkord oder Ähnliches sagt nicht, dass diese Akkorde als Umkehrungen eines Grundakkordes aufzufassen sind. Die Bezeichnung sagt nur, dass über einem Grundton die mit Zahlen bezeichneten Intervalle stehen.

Es lassen sich also vier Ursachen für die Abweichungen von den regelrechten Dissonanzen angeben:

1) Gegebenheiten des Instrumentes, z.B. bei den unvorbereiteten, verzögert einsetzenden Septimen die Oktavbesaitung der Basschöre, bei der Verwendung der Quasi-Syncopatio das schnelle Verklingen der Töne.

2) Anpassung der Melodie an einen vorgegebenen Rhythmus, der von der Bewegung des betreffenden Tanzes abhängt, wie bei einigen Beispielen für die Prolongatio.

3) Spieltechnik, vor allem die notierte Brechung von Intervallen wie bei einigen nach oben aufgelösten Vorhalten und einige Prolongationes.

4) Deutung von Schmerz und Trauer durch betonte und nicht regelrechte Dissonanzen wie z.B. bei der Sycopatio catachrestica. Diese satztechnischen Freiheiten sind aber in der Minderzahl.

Den Zusammenhang zwischen Musik und Rhetorik wird man also nicht bei den Figuren suchen dürfen, d.h., der Inhalt eines Stückes ist nicht durch die darin verwendeten Figuren objektivierbar. Im Bezug auf "La Rhetorique des Dieux" heisst das, dass den beschreibenden Texten keine satztechnischen Figuren entsprechen, sondern dass sie nur Anregung für die Fantasie der Lautenisten und ihrer Zuhörer sind.

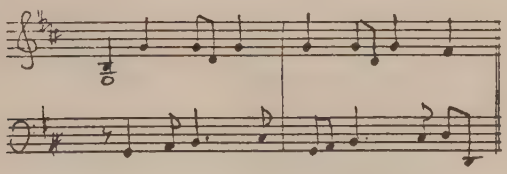
In einigen wenigen Fällen lässt sich ein Zusammenhang zwischen dem Titel und dem zugehörigen Stück herstellen. So charakterisieren V. Gautier und Mouton durch den springenden Rhythmus der Canarie Ziege und Hammel (1). Ebenso scheint der nachschlagende

(1)V. Gautier Nr. 54, "La Chevre", Mouton, Anhang Nr. 19.

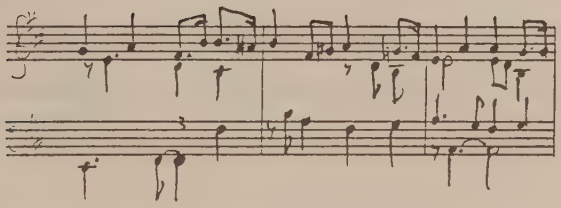
orgelpunktartige Bass in den Stücken "Le Toxin" (Die Sturmglocke) tonmalerisch das Anschlagen der Glocke zu beschreiben.

Eine Ausdeutung des Titels kann man auch bei der Pavane "La Dedicasse" vermuten. Dies ist die einzige Komposition, die ihren Titel aus "La Rhétorique des Dieux" auch im Druck von ca.1672 beibehalten hat. Man findet in dieser Pavane zwei freiere Zitate aus der Allemande "Le Panegirique" und aus einer Gaillarde aus dem Manuskript Berlin 4o6oo, f.17 (1).

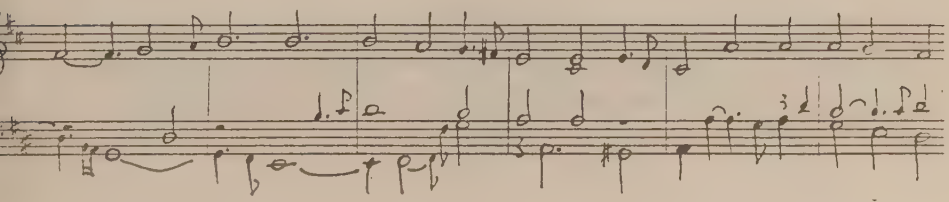
D. Gautier 1/11 3/18



1/2o - 22



Ms. Berlin 4o6oo,f.17, Takt 11 - 16.



(1) Diesen freundlichen Hinweis verdanke ich Dr.W.Hiller,Kiel.

Der Begleittext zu dieser Pavane in "La Rhétorique des Dieux" lautet:

> "Par ce discours celeste l'Illustre Gaultier exprime tres parfaitement sa Reconnoissance les Dieux, pour la Science dont ils l'ont doué, et leur dédie avec tout le respect possible et sa personne et ses oeuvres"(2).

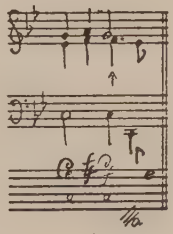
Daraus lässt sich vermuten, dass Gautier die Widmung seiner Werke an die Götter durch die Zitate aus zweien seiner Stücke ausdrückt.

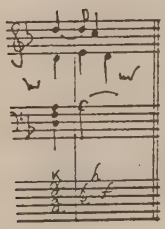
(2) "Durch diese himmlische Ansprache drückt der berühmte Gautier sehr vollendet seine Dankbarkeit gegenüber den Göttern aus für die Wissenschaft, die sie ihm gegeben haben, und er widmet ihnen mit allem möglichen Respekt seine Person und seine Werke."

Im weiteren soll noch der Gebrauch anderer dissonanter Akkorde dargestellt werden, ohne dass ein direkter Bezug zur Rhetorik hergestellt werden könnte. Dagegen lassen sich Unterschiede erkennen, was die Häufigkeit bei den einzelnen Lautenisten betrifft.

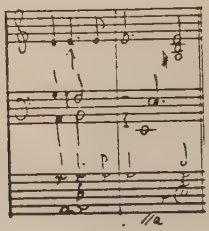
5 - 4 - Verbindungen

In 5-4-Verbindungen wird die Quart verhältnismässig vorbereitet und in der Terz aufgelöst. Gelegentlich wird sie als Quasi-Syncopatio behandelt. $\frac{5}{4}$ -Verbindungen haben immer Kadenzcharakter.
Mesangeau 13/17:



Auf folgende scheinbare Ausnahmen möchte ich aufmerksam machen:
Gautier 10/19 :

Hier notiert die Gesamtausgabe des CNRS einen Vorhalt, der aus dem vorhergehenden Takt übergebunden ist. Das würde eine $\frac{5}{4}$ - Verbindung ausserhalb einer Kadenz ergeben. Die Ausgabe berücksichtigt jedoch nicht die Spieltechnik. Das k auf dem ersten Chor ist nicht zu halten, wenn man h und e auf dem dritten und vierten Chor greift. Vielmehr ist das verzögerte Eintreten des Melodietones als notierte Brechung aufzufassen.

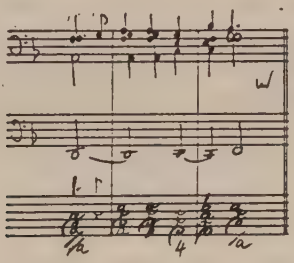
In den Couranten verwendet Mesangeau die $\frac{5}{4}$ - Verbindung nur einmal, während V. Gautier sie in den Couranten häufiger benutzt als in den Allemanden. Das hat seinen Grund darin, dass Mesangeaus Couranten aufgrund ihrer schnelleren Gangart weniger Gelegenheit bieten, über die Zweistimmigkeit hinauszugehen.

Bei V. Gautier findet sich eine bemerkenswerte Ausnahme von der regelrechten Behandlung der Quart als Vorhalt. Gautier 26/15: Auf dem zweiten Viertel dieses Taktes steht e (↑) als vorbereitete Quart, die nicht zur Terz aufgelöst wird, sondern bis zum Ende der Kadenz liegenbleibt. Die Auflösung findet im Bass statt. Das entspricht einem Orgelpunkt, der in der Oberstimme liegt. Man sieht hier eine Vorliebe der Gautiers, einen Ton mehrmals zu wiederholen, besonders stark ausgeprägt.
V. Gautier 26/16:

Nur bei Dufaut gibt es Beispiele, in welchen die Quart nicht vorbereitet wird, sondern frei einsetzt, z.B. 24/15; 28/18; 42/22.

Harmonische Besonderheiten

Gautier 2/8: Vor der Mittelkadenz steht ein 7-6-4-3-Akkord. An der Art, wie die Dissonanzen vorbereitet werden, sieht man, dass es sich hier um einen Quartsextakkord mit zugefügten Sept- und Terzvorhalten handelt. Für V. Gautier ist die Verwendung von Akkorden mit mehreren Dissonanzen durchaus charakteristisch.

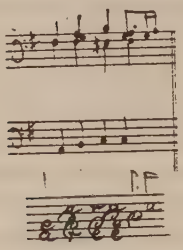
Ein extremes Beispiel für den Gebrauch mehrerer dissonanter Noten in einem Akkord bei V. Gautier ist in Chaconne 50, Takt 3, wo Gautier 5-4-3-Akkord neben einen 6-5-4-3-Akkord setzt:

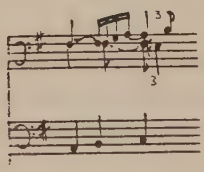


Gautier 9/14: Auf dem zweiten Viertel steht ein 7-6-5-Akkord, dazu durch die Schrägstriche zwischen den Buchstaben die Anweisung, den Akkord zu brechen. Die vorhaltsmässige Behandlung der Quinte zeigt, dass es sich hier um einen Quintsextakkord mit zugefügter Sept handelt.

Durch die Brechung wird die Schärfe des Akkordes gemildert,

da Sexte und Septime in einem kurzen 16-tel-Lauf aufgelöst werden :



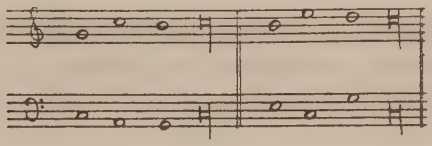


Gautier macht hier von einer für die Laute typischen Erscheinung Gebrauch, nämlich die Akkordtöne in Melodietöne zu verwandeln. Dies ist allerdings nur möglich, weil die Töne auf nebeneinanderliegenden Chören liegen und durch Brechung als Melodiebestandteile entwickelt werden können. Dieses "Skalenarpeggio" legt die Vermutung nahe, dass kein dissonanter Akkord gemeint ist, sondern eher eine Verzierung, die dem "coulé" in der französischen Cembalomusik entspricht. Anders jedoch als bei den Cembalisten wird hier der dissonante Zwischenton ausdrücklich notiert, um diese Stelle spieltechnisch zu erleichtern.

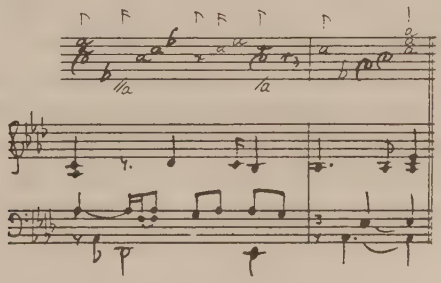
Kadenzformen

Der Gebrauch der Kadenzen bei den Lautenisten lässt sich im wesentlichen mit den Regeln beschreiben, die La Voye Mignot in seinem "Traite de Musique" (1) angibt.

Der Grundtyp ist die perfekte Kadenz, für die die Bassklausel mit Quintschritt abwärts oder Quartsprung aufwärts kennzeichnend ist. In der Oberstimme sind Sopranklausel mit Halbtonschritt aufwärts oder Tenorklausel mit Ganztonschritt abwärts möglich.

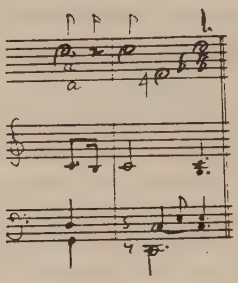


Das Schlussintervall der perfekten Kadenz ist die Oktave. Für die Schlusskadenzen und den grössten Teil der Mittelkadenzen, bei mehreren Teilen die letzte Kadenz jedes Teiles, verwenden die Lautenisten die perfekte Kadenz entweder mit Sopranklausel oder mit Tenorklausel in der Oberstimme. Gelegentlich werden beide Klauseln gleichzeitig benützt. Dann ergeben sich die für die Kadenzen typischen Quint-Quart-Verbindungen wie in dem folgenden Beispiel von Dufaut.
Dufaut 11/Schluss:

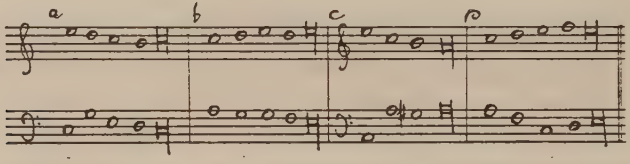


(1) La Voye Mignot op.cit.p.64.

Dabei müssen die beiden Oberstimmenklauseln nicht mit dem selben Ton enden, sondern die Tenorklausel kann auch eine Oktav tiefer liegen.
Dufaut 16/Schluss:



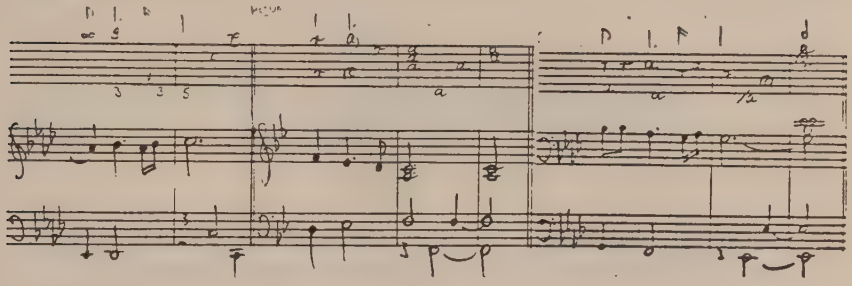
Daneben lässt Mignot als "cadence parfait" auch eine andere Art mit Sopran- oder Tenorklausel im Bass zu.
Er gibt dafür folgende Beispiele:



Wie man aus den Beispielen ersieht, hat man die Freiheit, in der Sopranklausel anstatt eines Halbtones einen Ganzton aufwärts zu schreiten. Ähnlich kann man in der Tenorklausel einen Halbton abwärts anstatt eines Ganztones nehmen. Perfekte Kadenzen dieser Art werden von den Lautenisten gelegentlich für den Abschluss des ersten Teiles eines Stückes verwendet. Mesangeau macht die Mittelkadenz der Courante 3 mit dem Typ b, die der Courante 41 mit dem Typ d. Den Typ d

verwendet Dufaut etwa in der Courante 26. Der Typ c wird von den Lautenisten für Hauptkadenzen nicht verwendet.

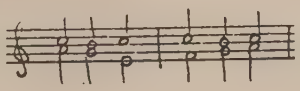
Mesangeau 3, 41: Dufaut 26:



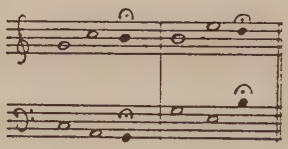
Obwohl auch die Kadenzen, die mit der Tenorklausel oder der Sopranklausel im Bass enden, als perfekte Kadenzen bezeichnet werden, werden sie doch von den Lautenisten nie als Schlusskadenz verwendet, d.h. sie haben eine geringere Schlusswirkung als die perfekten Kadenzen mit Bassklausel.

Mignot leitet imperfekte Kadenzen, also Kadenzen mit Terz, Quinte oder Sexte als Abschlussintervall aus der perfekten Kadenz ab. Er führt zwei Formen imperfekter Kadenzen: die "cadence rompue" und die "cadence attendente".

Die "cadence rompue" entsteht, wenn der Bass anstatt eines Quintfalles von der Penultima zur Ultima nur um eine Terz absteigt oder anstatt eines Quartsprungs nur um einen Ganzton aufsteigt, so dass als Schlussintervall Sexte oder Terz entstehen.

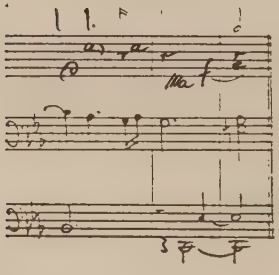


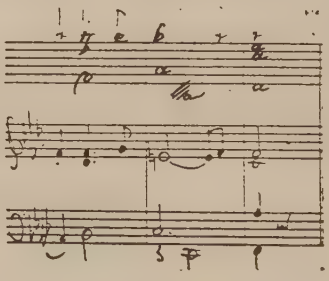
Die "cadence attendente" entsteht, wenn eine perfekte Kadenz nicht zu Ende geführt wird, sondern auf der Penultima stehen bleibt:



Die "plagale" Kadenz, die im Bass von der Penultima zur Ultima eine Quint aufwärts oder eine Quarte abwärts fortschreitet, erscheint in dieser Terminologie als unterbrochene perfekte Kadenz.

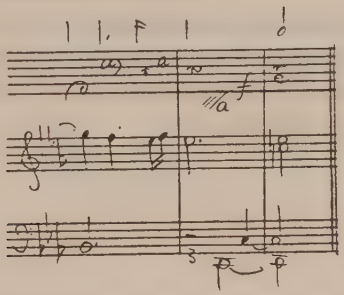
Beispiele für diese Auffassung gibt Mesangeau in den Couranten 24 und 25. In beiden Couranten steht im 5. Takt jeweils die Penultima einer Kadenz auf F, die durch den Rhythmus im vorhergehenden Takt und die Oktavierung des Basstones als Zieltöne einer Kadenz behandelt werden. In 25 wird dann die Kadenz regelrecht nach F weitergeführt, während in 24 die Penultima als "cadence rompue" anders weitergeführt wird.





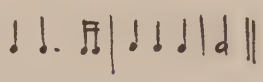
Daneben existieren auch Kadenzformen, die mit den Regeln Mignots allein nicht zu beschreiben sind. Es sind vor allem Kadenzen, die mit der Quinte schliessen.

Mesangeau 9/11:

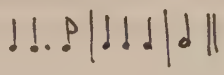


Lediglich Cousu führt diese Art von Kadenzen an und lässt sie auch als Binnenkadenzen zu: "Il vaut que ce soit par le milieu de la composition, et plus de deux Parties". (1).

Für die verschiedenen Tänze gibt es typische rhythmische Formeln der Kadenzen. Die am meisten gebrauchte Formel in den Couranten ist:



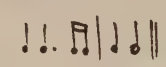
Im vorletzten Takt wird fast immer ein gebrochener Akkord gespielt, meist mit nachschlagendem Bass. Wird der Kadenzton in der Oberstimme vorweggenommen, erhält man folgende rhythmische Formel:



(1) Cousu, La Musique Universelle p.279. "Sie gilt für die Mitte einer Komposition und für mehr als zwei Stimmen."

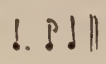
Bei den Binnenkadenzen kommt der gebrochene Akkord nur in wenigen Fällen vor, meist bei Dufaut. Beispiele dafür sind die Couranten 28 und 29.

Bei den Sarabanden hat man zwei Typen von Kadenzrhythmen. Kommen die Finaltöne in der Oberstimme auf betonter Zeit, das heisst, auf dem ersten Viertel eines Taktes, so ergibt sich folgender Rhythmus:



Dieser Rhythmus ist entfernt dem der Couranten ähnlich; es fehlt jedoch der gebrochene Akkord im vorletzten Takt und der letzte Takt mit dem ganzen Akkord.

Daneben enden viele Kadenzen in den Sarabanden auf unbetonter Zeit, das heisst, auf dem dritten Viertel des letzten Taktes. Man hat dann folgende Rhythmen:



Dieser Rhythmus kommt nur ausnahmsweise in den Couranten vor. Beispiele gibt es nur von Mesangeau und Denis Gautier.

Bei den Allemanden ist nur der Schlusstakt rhythmisch festgelegt, nämlich durch einen Akkord. Der Grundbewegung der Allemanden entsprechend ist die letzte Note des vorhergehenden Taktes auch in Achteln.

Die Tanz-Gattungen lassen sich nach dem Gebrauch der Kadenzstufen und Kadenzformen einteilen. Die einfachsten Tänze sind Chaconne, Passacaille, Canarie und Sarabande. In diesen Tänzen werden fast nur die erste und fünfte Stufe für Kadenzen benutzt, die meist perfekt sind. In den anderen Tänzen wie Allemande, Courante und Pavane werden ausser den drei Hauptstufen häufig noch Nebenstufen für Kadenzen verwendet.

Kapitel 3

Die Form der Lautenkompositionen

Einleitung

Ein hervorstechendes Merkmal der französischen Lautenmusik sind die notierten Intervall- und Akkordbrechungen. Die einseitige Betonung dieses "gebrochenen Stils" oder "style brisé", wie diese Spielmanier auch bezeichnet wurde, hat allerdings zu ungenauen, wenn nicht falschen Urteilen über die französische Lautenmusik geführt. In seiner Untersuchung über die Allemande schreibt Mohr über die Kompositionsweise der sogenannten Pariser Lautenschule, i.e. die beiden Gautiers und ihre Schule:

> "In der Pariser Lautenschule wird aber diese Schreibweise - man könnte sie als die "kompakt-akkordische" Begleitung bezeichnen - aufgegeben und macht einem scheinbar polyphonen Satze Platz, in dem die einzelnen Akkorde aufgelöst und die zugehörigen Töne oft verschiedenen, frei einsetzenden Stimmen zugeteilt sind" (1).

Mit der "kompakt-akkordischen" Schreibweise wird die französische Lautenmusik am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts charakterisiert. Nach der Aussage Mohrs sind sowohl die frühe als auch die späte Lautenmusik akkordisch gesetzt. Der Unterschied besteht danach nur in der Spielpraxis, die in der späteren Zeit genau notiert wurde. Daraus entstehe der "scheinbar polyphone Satz". Auch Danckert spricht in seiner Untersuchung über die Gigue von "Pseudopolyphonie". Danach sollten die Imitationen nur reale Stimmeinsätze vortäuschen.

(1) Mohr op.cit.p.85. Ähnliche Aussagen machen auch Danckert, op.cit.p.38, und Häfner, op.cit.p.88. (Literaturverzeichnis).

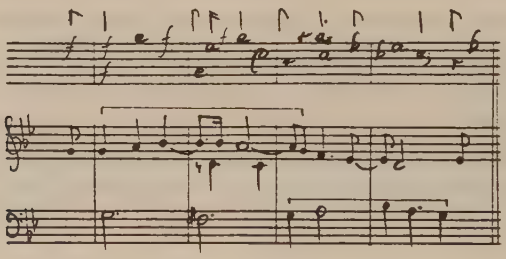
Die Behauptung, dass den Lautenkompositionen ein akkordischer Satz zugrunde liegt, trifft nun gerade nicht für die repräsentativen Tanzgattungen der französischen Lautenisten zu. Will man die Tanzsätze in polyphone, d.i. in der Mehrzahl zweistimmige, und akkordische Sätze einteilen, so finden sich die für die französische Lautenmusik repräsentativen Gattungen, nämlich Allemande, Gigue im geraden Takt, Courante und Pavane, bei den polyphonen Sätzen. Die Verwendung der Imitationen bestätigt das.

Die Imitationstechnik, die in den Fantasien für Laute im 16. Jahrhundert eine grosse Rolle gespielt hat, ist in der französischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts sehr zurückgedrängt worden. Das hängt sicherlich damit zusammen, dass die Fantasie im 17. Jahrhundert von den französischen Lautenisten vernachlässigt wurde. Umso bemerkenswerter ist es dann, wenn in die ursprünglich nicht polyphonen Tanzsätze Imitationstechniken eingeführt werden. Das zeigt, dass nicht ein akkordischer Satz, sondern die Zwei- bzw. Dreistimmigkeit nunmehr die Norm für die Tänze ist.

In den folgenden zwei Beispielen, einer Gigue und einer Courante, wird von Imitationen besonders stark Gebrauch gemacht. Ein besonders schönes, jedoch seltsames Beispiel für die Verwendung von Imitationen gibt die Gigue 63 "La Poste" von V. Gautier. Das Kopfmotiv wird mehrmals wieder aufgenommen:
Takt 3 in der Oberstimme in der Oberquinte,
Takt 4 in der Mittelstimme in der Unterquart,
Takt 6 in der Mittelstimme in der Unteroktav; dazu wandelt die Oberstimme es leicht ab.

Weiter wird die Oberstimme des zweiten Taktes im Bass des siebenten Taktes rhythmisch leicht verändert wiederholt. Das Anfangsmotiv des zweiten Taktes wird in Takt 12 in der Unter-

oktave imitiert. In der Courante 12 von V. Gautier finden sich kleine Imitationsmotive ungewöhnlich häufig. Das aus vier Tönen bestehende Auftaktmotiv wird in den Takten 3, 6, 7 und 9 wiederholt. Das Anfangsmotiv des zweiten Teiles kommt in den Takten 16, 19 und 21 nochmals vor. Dazu kommt die sequenzartige Wiederholung der Oberstimme des Taktes 23 im folgenden Takt. Ausserdem ist der Bass in den Takten 5 - 7 fast identisch mit dem der Takte 17 - 19. In der Häufung der Imitationen ist die Courante ein aussergewöhnliches Beispiel. Auf eine andere Art der Imitationstechnik hat Souris aufmerksam gemacht. Hier wird das Subjekt nicht in seiner ursprünglichen Gestalt wiederholt, sondern rhythmisch abgewandelt:



Der Anfang dieser Courante zeigt, dass die Oberstimme der ersten beiden Takte für den Bass der zwei folgenden Takte verwendet wird; nur die rhythmische Form ist abgeändert (1). Nun tritt uns die Zweistimmigkeit nicht als reiner Duosatz entgegen. Vielmehr werden einzelne Töne oder Mittelstimmen gelegentlich hinzugefügt. Allerdings werden die Veränderungen, insbesondere die Erweiterung zur Dreistimmigkeit nicht willkürlich und regellos gemacht. Auch nachschlagende Bässe und verzögerte Melodietöne erscheinen nicht willkürlich, sondern werden auf bestimmte Stellen beschränkt.

(1) Souris, Apport du Répertoire du luth á l' étude ...in: L'interprétation de la musique Francaise hrsg. E. Weber, Paris 1974.

Die folgenden Abschnitte sollen zeigen, wie die französischen Lautenisten die vorgegebenen Tanzformen verändert und instrumentalem Stil unterworfen haben. Dabei wird sich zeigen, dass nur wenige der Techniken neu sind. Vielmehr zeigen sich ihre Vorläufer schon in der englischen und frühen französischen Lautenmusik.

In den folgenden Kapiteln werden Allemande und Gigue, Courante und Sarabande ausführlich behandelt; auf die übrigen Tänze wird dabei verwiesen. Erstens sind die erstgenannten Sätze rein zahlenmässig die wichtigsten; zweitens sind hier die Merkmale der französischen Lautenmusik am deutlichsten ausgeprägt. Die Struktur der "jüngeren" Sätze, also Menuet, Gavotte, Canarie und Chaconne ist einfacher und ihr Bau regelmässiger. Das erklärt sich aus dem noch engen Verhältnis zu den wirklich aufgeführten Tänzen, die eine klare Periodengliederung verlangen und schneller gespielt werden. Damit werden die Möglichkeiten, den Satz zu differenzieren, ausserordentlich eingeschränkt. Der Zusammenhang dieser Tänze mit der Tanzpraxis zeigt sich dann in regelmässigen, meist vier- oder achttaktigen Abschnitten fast durchgängiger Zweistimmigkeit und eventuellen Stützakkorde auf schweren Zeiten. Das wird auch dadurch bekräftigt, dass sich die Bearbeitungen von Menuetten und Gavotten Lullys durch Mouton nicht von Moutons eigenen Kompositionen dieser Tänze unterscheiden (s. Anhang).

Viele Merkmale des Satzes der "älteren" Tänze werden in den neu aufgenommenen Tänzen wiederverwendet.

Allemanden und Giguen

Die Allemande hat in der Zeit von 1617 bis 1631 die Form erhalten, die sie bis zum Ende der französischen Lautenmusik

beibehielt. 1617 erschien der "Thesaurus harmonicus" von Besard, der einige Allemanden enthält, die viele Züge mit denen der hier betrachteten Lautenisten gemeinsam haben und deshalb als deren direkte Vorläufer betrachtet werden können.

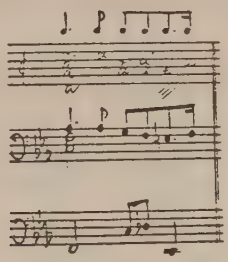
Von verschiedenen Autoren wurde schon darauf hingewiesen, dass die für die französische Lautenmusik typische Gigue von einer Allemande kaum zu unterscheiden ist. Es kommt häufig vor, dass ein Stück in einer Quelle als Allemande, in einer anderen als Gigue bezeichnet wird. Im Vorwort zur Ausgabe der Werke des V. Gautier schreibt Souris:

> "Par ailleurs les concordances du Vieux Gautier nous révélent qu' une même piéce porte dans certaines sources le titre de Gigue, dans d' autres celui d'Allemande, ou encore d'Allemande giguée et de Gigue en Allemande....Perrine, cependant, distingue les deux titres. A la fin de l'Allemande ou Testament du Vieux Gautier (notre n° 57) et de l'Allemande du Vieux Gautier (n° 63) il note: " cette piéce se joue encore en gigue", et il donne ensuite la version de celle-ci, mais également en division binaire et de telle sorte qu'elle ne différe de l'Allemande que sur deux points, l'indication du tempo rapide (¢ au lieu de C) et un plus grand nombre de couples pointés."(1)

(1) Souris, V. Gautier, p.XXXI: "Im übrigen zeigen uns die Konkordanzen von Vieux Gautier, dass dasselbe Stück in einigen Quellen den Titel Gigue, in anderen Allemande oder auch Allemande giguée und Gigue en Allemande führt... Perrine unterscheidet jedoch die beiden Titel. Am Ende der "Allemande ou Testament de Vieux Gautier" (unsere Nummer 27) und der Allemande von Denis Gautier (Nr. 63) notiert er: "Dieses Stück wird auch als Gigue gespielt", und er gibt dann diese Version, aber gleich in der Zweiteilung und so, dass sie sich von der Allemande nur in zwei Punkten unterscheidet: in dem Hinweis auf ein schnelles Tempo (¢ anstelle von C) und in einer grösseren Anzahl von punktierten Paaren".

Die Allemande tritt in mehreren Formen auf, die zu einem Teil durch einen Personalstil zu erklären sind, zum anderen Teil durch die allgemeine Entwicklung der französischen Lautenmusik im 17. Jahrhundert. Betrachten wir je eine Allemande aus dem Anfang und dem Ende dieses Zeitabschnittes, die Allemande 7 von Mesangeau, die um 1631 entstanden sein dürfte, und die Allemande 14 Moutons von 1698 (1). Beide Stücke zeigen den für die Allemanden der französischen Lautenmusik charakteristischen Beginn, nämlich den mit einem punktierten Viertel und folgenden Achteln.

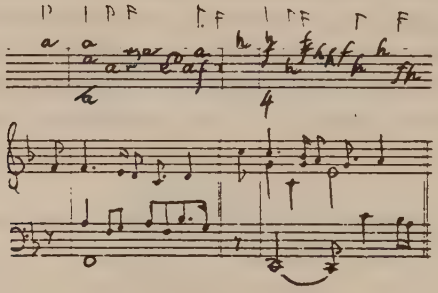
Mesangeau:



Mesangeaus Allemanden, wie auch die der meisten anderen Lautenisten, beginnen in der Regel nicht auftaktig. In den beiden Beispielen steht der Anfangsrhythmus nur in der Oberstimme. Das ist nicht notwendig. Vielmehr zeigt etwa die Allemande von Mesangeau, dass der Anfangsrhythmus auch als "anschlagender" Rhythmus, d.h., der Rhythmus, der durch die Anschläge in allen Stimmen zusammen entsteht (1), den Tanz einleiten kann. In den späteren Allemanden Mesangeaus und bei den übrigen Lautenisten wird auch der zweite Teil mit demselben Rhythmus eingeleitet. Durch den nachschlagenden Bass zu Beginn

(1) s. Anhang I, Nr. 14
(2) Der anschlagende Rhythmus ist identisch mit den rhythmischen Zeichen in der Tabulatur.

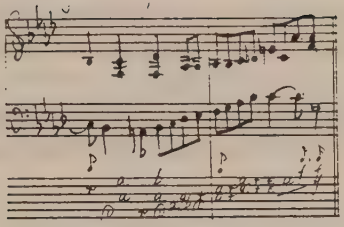
des zweiten Teiles der Allemande Moutons wird hier nur der Oberstimmenrhythmus nachgeahmt. Selten wird neben dem Anfangsrhythmus auch die Melodie der Oberstimme zu Beginn des zweiten Teiles wiederholt. Ein Beispiel ist die Allemande 14 von Dufaut:

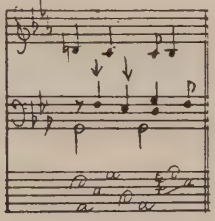


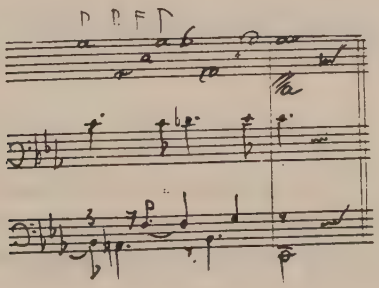
In der Allemande 16 von Dufaut wird der Anfang für den zweiten Teil rhythmisch und melodisch leicht abgewandelt. Die Allemande Moutons 14 zeigt auch ein Merkmal der späteren Lautenisten, nämlich das Anfangsmotiv eines Teiles im folgenden Takt im Bass zu imitieren. Entsprechende Beispiele lassen sich auch bei V. Gautier und Dufaut finden.

Als zweites auffallendes Merkmal, das auch für die anderen Lautenisten gilt, zeigen die beiden Allemanden fast durchgehend Achtelbewegung. Die Achtelbewegung einer Stimme, die sowohl als Umspielung von Melodietönen als auch als Tonleiterausschnitt vorkommt, macht dabei nur einen Teil aus und ist selten so lang wie in der Allemande 7/1-2 Mesangeaus oder in den Takten 4-6 der Allemande Moutons. Gleichzeitige Achtelbewegung zweier Stimmen kommen selten vor; am meisten noch

Mesangeau 21/4-5:



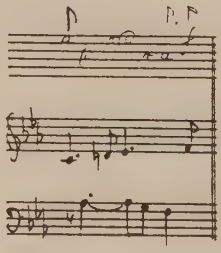
Eine weitere Art, die Achtelbewegung zu erzeugen, ist die Einführung einer synkopisch gesetzten Stimme.
Mesangeau 7/9:

Akkordbrechungen werden ebenfalls für die Achtelbewegung eingeführt. In der Allemande 7 Mesangeaus ist der Takt 12 dafür ein Beispiel.
Mesangeau 7/12:



Als Folge der Akkordauflösung sind hier die nachschlagenden Bässe, die sich in dieser Art besonders bei Mesangeau finden, zu nennen. Bei den anderen Lautenisten stehen nachschlagende Bässe meist im Zusammenhang mit Kadenzen (1). Auch bei Mesangeau ist der Zusammenhang mit den Schlusskadenzen offensichtlich; darauf deutet z.B. die Tonwiederholung in der Oberstimme.

Eine besondere, für die Allemanden charakteristische rhythmische Formel mit einer Synkope auf dem zweiten Achtel eines Taktes scheint ebenfalls aus der Akkordbrechung bei Kadenzen entstanden zu sein.

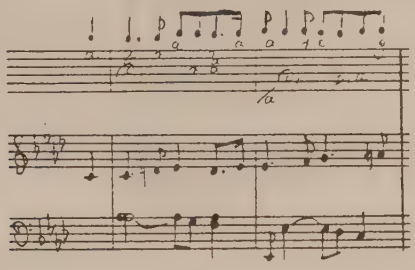
Mesangeau 8/3:



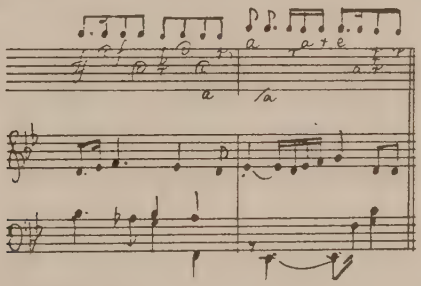
Hier liegt die gleiche Technik der Akkordbrechung vor, wie sie oben beschrieben wurde, nur ist die Achtelbewegung unterbrochen, so dass der nachschlagende Bass als Synkope deutlich hervortritt (2). Die Synkope entsteht durch ein Nachschlagen des Basses. Aber nicht immer wird dadurch die Achtelbewegung unterbrochen. Mesangeau leitet mitunter auch einen der beiden

(1) Ausnahmen sind die tonmalerischen Stücke "Toxin" von D. Gautier und Mouton.
(2) Es sei hier auf die motivische Bautechnik in diesen beiden Beispielen aus den Allemanden Mesangeaus hingewiesen. Ähnliche Verwendung von kleinen Motiven sind auch bei Dufaut und Mouton häufiger anzutreffen.

Teile, zumeist den zweiten, mit einer zweitaktigen Formel ein, die den synkopierten Rhythmus verwendet:

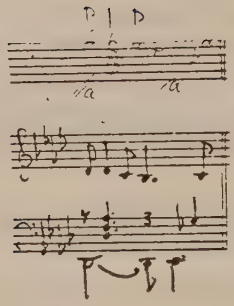


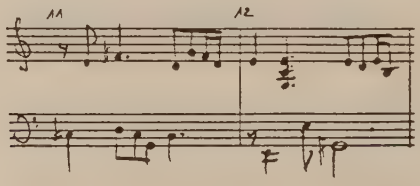
In den Anfängen der Allemanden 7, 8, 38 und 40 wird dieser Rhythmus leicht abgewandelt. Das folgende Beispiel von Mesangeau bringt eine Variante, die ebenfalls mit einer Kadenz verbunden ist. Die auf die Synkope folgenden Sechzehntel dienen als Auftakt zur nächsten Phrase:



Dufaut, D. Gautier und Mouton verwenden den synkopierten Rhythmus in den Allemanden wenig; häufiger dagegen in den Giguen. Derselbe synkopische Rhythmus wird aber auch erreicht, wenn nicht der Bass, sondern die Oberstimmen eines Akkordes nachschlagen. Das geschieht ebenfalls meist bei Kadenzen.

Mesangeau 21/15:



Der Takt 12 der Allemande Moutons zeigt ein Beispiel, in dem von der Schwerpunktharmonisierung abgerückt wird. Die Abweichung von der Schwerpunktharmonisierung ist auch hier eine Folge der Auflösung des Schlussakkordes einer imperfekten Kadenz: Der Bass tritt um ein Achtel verzögert ein, der vollständige Oberstimmenakkord wird erst auf dem zweiten Viertel angeschlagen:

Die meisten Abweichungen von der Schwerpunktharmonisierung, wie sie für die Tanzpraxis notwendig ist, werden durch derartige Binnenkadenzen hervorgerufen.

Die harmonische Struktur der Allemanden ist im wesentlichen durch die Kadenzen bestimmt. Die Kadenzen folgen in Abständen von einem bis zu drei Takten. Die Allemande 7 Mesangeaus weist folgende Kadenzordnung auf:

Takt	2	vollständige	Kadenz auf	F	(Finalis)
Takt	4	vollständige	Kadenz auf	C	(Dominante)
Takt	6	vollständige	Kadenz auf	A	(Mediante)
Takt	7	vollständige	Kadenz auf	F	
Takt	9	imperfekte	Kadenz auf	C	
Takt	10	perfekte	Kadenz auf	C	
		(Mittelstimme nach F)			
Takt	13	perfekte	Kadenz auf	C	
Takt	14	perfekte	Kadenz auf	F	(Schlusskadenz)

Durch die häufigen Kadenzen - z.B. bei V. Gautier abschnittweise nach jedem Takt - ist die Basslinie im wesentlichen durch die Hauptkadenzstufen bestimmt. Bei perfekten Kadenzen ist auch die Oberstimme durch die Töne der Finalis, Dominante oder Mediante bestimmt (1).

Durch zwei weitere Tatsachen sind besonders die vorwiegend zweistimmigen Allemanden geprägt und in ihrer harmonischen Vielfalt eingeschränkt. Erstens werden die einzelnen Stimmen zumeist stufenweise geführt. Ausnahmen werden bei Kadenzen gemacht, z.B. für den Quintsprung der Bassklausel. Gelegentlich beginnt auch die Oberstimme ausgehend von einer Kadenz mit einem Sprung. Zweitens werden Dissonanzen fast ausschliesslich bei drei- oder vierstimmigen Partien eingeführt.

Ein Merkmal der Anpassung an den vokalen Stil und ein Wegstreben von der ursprünglichen Tanzform ist die rhythmische "Verdeckung" der Kadenzen. Die Achtelbewegung wird bei den Kadenzen zumeist nicht unterbrochen, sondern in einer Stimme weitergeführt. In Takt 10 wird die Mittelstimme zu einer Klausel auf F gestaltet. Dadurch werden die anderen Klauseln "verdeckt". Das zeigt auch die als Beispiel gegebene Allemande von Mouton, in der kaum perfekte Kadenzen vorkommen.

(1) Zwischen den Lautenisten gibt es deutliche Unterschiede im Kadenzgebrauch. Ähnlich wie bei Mesangeau verwendet auch V. Gautier sehr oft perfekte Kadenzen. Denis Gautier, Dufaut und Mouton gliedern ihre Allemanden meist unregelmässig und benutzen deutlich weniger perfekte Kadenzen.

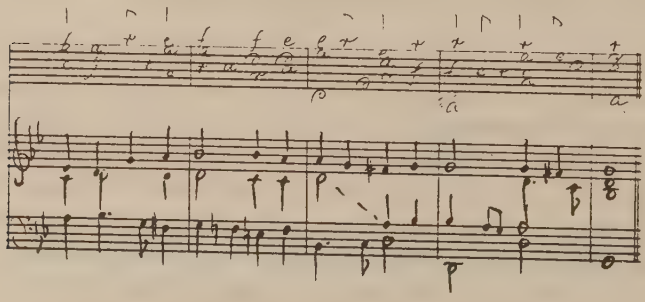
An diesen beiden Beispielen von Mesangeau und Mouton lässt sich zeigen, dass die Allemande von den getanzten Vorbildern deutlich in Richtung auf einen mehr polyphonen Stil abweicht. Die wichtigsten Merkmale seien noch einmal aufgezählt:

1. Relative Gleichbehandlung von Ober- und Unterstimme; Fortschreitungen in Achteln, Vierteln oder Halben sind prinzipiell in beiden Stimmen möglich, ebenso dieselben melodisch-rhythmischen Formeln.
2. Relative rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen untereinander, zum Teil als Folge von Akkordbrechungen und Komplementärrhythmen zur Erzeugung der Achtelbewegung.
3. Abrücken von der Schwerpunktharmonisierung.
4. "Verdecken" der Kadenzen.

Die behandelten Merkmale der Allemande gelten auch für die anderen Lautenisten.

Im folgenden sollen einige stilistische Besonderheiten einzelner Komponisten dargestellt werden.

a) Die Zweistimmigkeit wird von allen Lautenisten vor und bei den Kadenzen erweitert. Die beiden Gautiers machen ausserdem in einigen Allemanden abschnittsweise von der Drei- oder Vierstimmigkeit Gebrauch. Als Beispiel seien die Takte 16-20 der Allemande 3 von V. Gautier angeführt:



In drei- bzw. vierstimmigen Abschnitten schreiten die Stimmen häufig in Vierteln fort. Ausgeschriebene Akkordbrechungen werden hier nicht verwendet. Die angeführte Mittelstimme hat nur einen sehr beschränkten Ambitus. Manchmal ist sie nicht selbständig, sondern wird in Terzen zu einer der anderen Stimmen geführt. Das ist zum Teil bedingt durch den beschränkten Tonvorrat der Laute. Die häufigen drei- und vierstimmigen Griffe erlauben nur ein gemässigtes Tempo. Dementsprechend wird auch eine Allemande dieses Satzes bei Denis Gautier als "Allemande grave" bezeichnet (1). Diese Stücke ähneln sehr den Pavanen, den Tombeaux und der Fantasie von Denis Gautier. Die Nähe zu diesen Gattungen, die Regelmässigkeit der Dissonanzbehandlung, die Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen zeigen, dass auch die "Allemandes graves" nicht homophon, sondern eher polyphon gedacht sind.

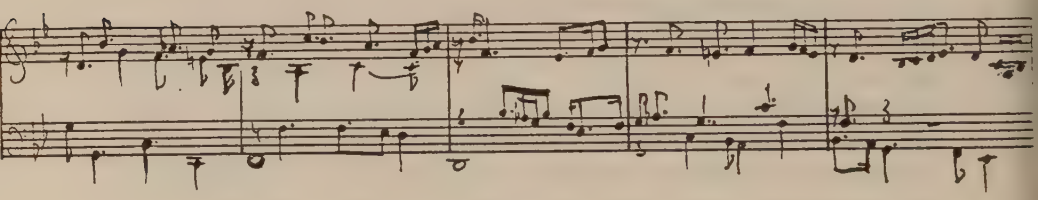
b) Die Achtelbewegung wird gelegentlich durch Sechzehntel durchbrochen. Äusserst selten werden Passagen oder Umspielungen in Sechzehnteln verwendet. Zwei Beispiele sind in der Allemande 4 von V. Gautier und in der Allemande 38 von Mesangeau enthalten. Damit geben die französischen Lautenisten eine spezifisch instrumentale Technik, die um 1600 in der Lautenmusik weit verbreitet war, fast völlig auf. Das hängt sicher auch damit zusammen, dass von den Variationsformen kein Gebrauch mehr gemacht wird (2).

Häufiger werden Verzierungen in Sechzehnteln ausgeschrieben, meist die "Cadence" und Schleifer (3). Besonders in den mit "Gigue" bezeichneten Stücken werden auch inegale Notenpaare notiert (4).

(1) D. Gautier, Piéces de Luth, p.78.
(2) Ausnahmen sind lediglich die Chaconnen und die Doubles zu den Couranten. (s.u.)
(3) s.o.p. 19.
(4) Hinweise auf die Verwendung der "notes inegales", auch wenn sie nicht expliziert notiert sind, auch im Burwell Lute Tutor Kapitel XII.

Sechzehntelbewegung, die durch Akkordbrechungen, also durch den sogenannten gebrochenen Stil erzeugt wird, ist in Drucken und französischen Manuskripten selten explizit notiert, sondern nur durch Zusatzzeichen angezeigt. Dagegen werden in Manuskripten besonders deutscher Provenienz Akkordbrechungen genauer festgelegt. Vor allem die Allemanden Dufauts zeigen das sehr deutlich (1).

Es liegt die Vermutung nahe, dass die Ausführung des sogenannten gebrochenen Stils für die Lautenisten, die nicht mit der Aufführungspraxis in Paris vertraut waren, genau festgelegt werden sollte. Durch diese Notation entstehen in den einzelnen Stimmen komolizierte Rhythmen, die den Eindruck der Unabhängigkeit der Stimmen verstärken und damit zum polyphonen Charakter beitragen.
Dufaut, Prag p.132:



Couranten

Da die Courante schon früh, d.h. vor den meisten übrigen Tänzen, Eingang in die französische Lautenmusik gefunden hatte, haben sich ihre wesentlichen Züge bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts entwickelt. Dazu gehören die Hervorhebung des

(1) s. etwa die Allemanden 14 und 15 aus dem Ms. Berlin 40.601 und die Allemanden Mu. Prag kk73 und Rostock Mus.Saec. XCII-54.

Rhythmus und ihr schnelles Zeitmass, das aus spieltechnischen Gründen nur einen zweistimmigen Satz erlaubt. Takte, in denen beide Stimmen gleichzeitig im anschlagenden Rhythmus fortschreiten, kommen zwar vor, sind aber selten. Zumeist werden beide Stimmen bei den Schwerpunkten angeschlagen, oft mit Akkordauffüllung, und eine Stimme, meist die obere, wird im anschlagenden Rhythmus geführt.

Eines der auffallendsten Merkmale der frühen Couranten ist die Neigung, über längere Abschnitte einen gleichbleibenden Rhythmus zu verwenden. Dies gilt auch für die ersten Couranten Mesangeaus. Die rhythmische Gleichförmigkeit scheint mit dem schnelleren Zeitmass zusammenzuhängen. In den schnelle Canarien und Giguen im Dreiertakt findet man ebenfalls die Tendenz zur Monorhythmik. Ein späteres Beispiel für diesen Zusammenhang ist die zweite Courante einer Suite in G-Dur von Denis Gautier, die vom Charakter her schnell zu spielen ist und über weite Strecken nur den Rhythmus verwendet (1). Von diesen frühen Couranten zu späteren lässt sich eine rhythmische Entwicklung verfolgen, die an den Couranten Mesangeaus und Dufauts gezeigt werden soll.

Die Couranten Mesangeaus lassen sich hinsichtlich des anschlagenden Rhythmus in drei zeitliche Gruppen einteilen:

1) Hauptrhythmus der ersten Gruppe ist der einfache Dreierschlag . Daneben tritt seltener oder auf, während Takte mit dem punktierten zweiten Viertel ausschliesslich auf Kadenzen beschränkt sind. In diese Gruppe gehören alle frühen Couranten 1-6 in der alten Stimmung und 44, 46 Mesangeaus.

2) In der zweiten Gruppe ist der Rhythmus deutlich zu-

(1) Gautier I,p.45.

rückgedrängt und fast ausschliesslich auf Kadenzen beschränkt. Dagegen tritt in der Form mehr hervor. Ausserdem bleibt der Rhythmus nicht auf Kadenzen beschränkt, sondern kommt auch sonst vor. Zu dieser Gruppe gehören: Mesangeau 9, 10, 15, 16, 23, 27, 48 und 45.

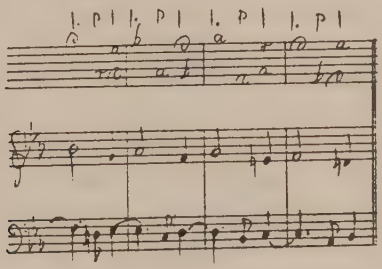
3) In der dritten Gruppe findet man sowohl in als auch ausserhalb von Kadenzen. Dazu gehören: Mesangeau 26, 24, 41 und 11.

Eine ähnliche rhythmische Entwicklung ist bei Dufaut zu erkennen, soweit die Couranten genau datierbar sind. Der einfache Dreierrhythmus kommt in nahezu allen Couranten vor. Er ist meist auf Kadenzen beschränkt, wird aber gelegentlich auch als Anfangsrhythmus verwendet.

Der Rhythmus findet sich in seiner Grundform nur in zehn Couranten Dufauts; das bedeutet ein deutliches Zurücktreten gegenüber der früheren französischen Courante. Etwas häufiger tritt dieser Rhythmus in den variierten Formen und auf. Besonders stark ist der Rhythmus mit seinen Varianten in den zeitlich mittleren Couranten 28 bis 32. Den Rhythmus benutzt Dufaut sehr ausgiebig. Schon in seinen datierten Couranten aus dem Druck Ballards 1631 trifft man ihn auch ausserhalb von Kadenzen. Folgende Entwicklung des anschlagenden Rhythmus lässt sich daraus ablesen: In den Couranten des frühen 17. Jahrhunderts herrscht vor, daneben mit der Variation . Der Rhythmus ist auf Kadenzen beschränkt. Beispiele dafür geben nicht nur die frühen Couranten Mesangeaus, sondern auch die Couranten der Drucke "Le Trésor d'Orpheé" 1600 von A. Francisque und Ballard 1611/14. In der nächsten Phase wird nicht nur für die Mittel- und Schlusskadenz verwendet, sondern auch bei den Binnenkadenzen. Das führt zu einer zweitaktigen rhythmi-

schen Formel, ♩.𝅘𝅥𝅯 | ♩♩. 𝅘𝅥𝅯 , die manchmal das gesamte Stück gliedert. Ein Beispiel gibt Dufaut in 29, dort besonders im zweiten Teil; ebenso in 30 und in 31. Der einfache Dreierrhythmus tritt dagegen zurück.

Bemerkenswert ist, dass die typischen Courantenrhythmen überwiegend als anschlagende Rhythmen vorkommen. Ganz sicher liegt ein Grund dafür darin, dass die anschlagenden Rhythmen auf der Laute deutlicher sind als dieselben Rhythmen in nur einer Stimme. Mesangeau benutzt diese instrumentale Technik sogar, um auch hemiolische Rhythmen, die durch die Tanzschritte erzeugt werden (1), deutlich zu machen. Wie in 9/13 wird in seltenen Fällen der Courantenrhythmus durch nachschlagende Bässe gewonnen. Eines der wenigen Beispiele dafür ist die Courante 1 von Mesangeau. In den Takten 1o - 13 hört man jeweils auf dem ersten Viertel einen Sextakkord mit nachschlagendem Bass, der um drei Achtel später eintritt. In den Takten 9 - 23 ergibt der nachschlagende Bass den Courantenrhythmus ♩.𝅘𝅥𝅯♩ .
Mesangeau 1/1o - 13:



Ähnlich, aber bei weitem nicht so ausgedehnt, werden nachschlagende Bässe noch in einigen anderen Couranten Mesangeaus verwendet.

(1) Den Zusammenhang von Tanzschritten und Rhythmen der Couranten beschreibt Wendy Hilton, A dance for kings.... in: Early Music V, 1977, p.16off.

Bei allen anderen Lautenisten werden nachschlagende Bässe nur bei Kadenzen eingesetzt oder als Unteroktave auf einem leeren Basschor, wenn der entsprechende Ton in der höheren Oktave bereits vorausgegangen ist (1). Daneben verwenden Denis Gautier, Dufaut und Mouton nachschlagende Bässe gelegentlich zu Beginn einer Courante. Dadurch entsprechen die Rhythmen der Bass-Stimmen zumeist den aus den Tanzschritten abgeleiteten Rhythmen, nämlich . Auch zweitaktige Formeln wie sind aus dem Tanz abgeleitet.

Nimmt man die frühen Couranten Mesangeaus aus, die man als Instrumentalstücke "en Courante" bezeichnen könnte, dann ist die Rhythmik der Couranten eng an den Tanz angelehnt. Der Rhythmus ist nicht nur auf die Lautenmusik beschränkt, sondern erscheint gleichzeitig auch in den Couranten ausserhalb der Lautenmusik (2).

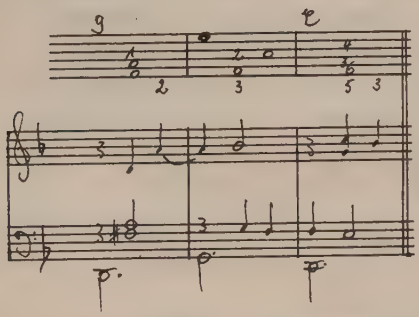
Die Gliederung in Zweitakt-Perioden, die besonders die beiden Gautiers verwenden, deutet auf die Nähe zur Tanzpraxis. Als Beispiel seien die Couranten 17 und 28 von V. Gautier genannt.

Die französischen Lautenisten streben in ihren Couranten einen zweistimmigen Satz an. Besonders deutlich zeigen das die Couranten Mesangeaus, Dufauts und Moutons. Jedoch gehen sie ähnlich wie bei den Allemanden vor Kadenzen über die Zweistimmigkeit hinaus und führen eine Mittelstimme ein. Akkordfüllungen werden oft bei Beginn der einzelnen Teile und auch als Kadenzabschlüsse verwendet. Die Oktavverdoppelung wurde schon erwähnt.

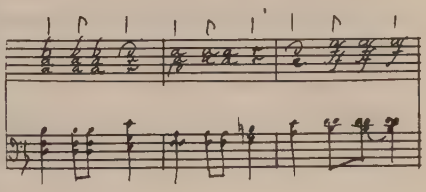
Die beiden Gautiers gehen dabei gelegentlich so stark über die Zweistimmigkeit hinaus, dass man bei einigen Couranten nicht mehr sinnvoll von Zweistimmigkeit sprechen kann. Das

gilt etwa für die Couranten 16 und 28 von V. Gautier. Selten werden akkordische Abschnitte verwendet wie in den folgenden Beispielen.

Mesangeau 2/19ff:

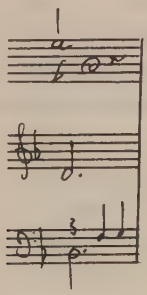


V. Gautier 13/20ff:



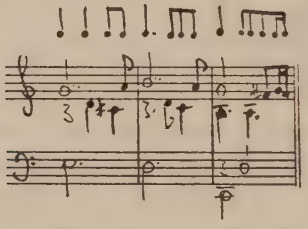
Ein grosser Teil der beschriebenen Satztechniken ist schon in den Couranten vom Anfang des Jahrhunderts bei A. Francisque 1600 und bei Ballard 1611/14 zu finden. Charakteristisch für die Couranten sind auch die 5-6 Fortschreitungen in der Mittelstimme.

Denis Gautier 30/16:

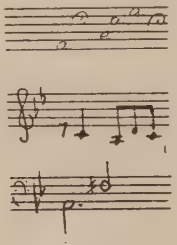


Im ersten Beispiel folgen auf die Gerüsttöne in den Aussenstimmen die Quinte und die Sexte in der Mittelstimme. Folgen mehrere Takte dieser Art hintereinander, so kann dadurch eine

längere Mittelstimme entstehen, die bis zur folgenden Kadenz weitergeführt wird. Im Manuskript Rostock gibt es dazu ein Beispiel aus einer Courante von Dufaut (1). Die Takte 15 bis 17 haben in den Aussenstimmen den Rhythmus ♩ ♩. Dazu wird vom zweiten Viertel an eine Mittelstimme eingeführt, die komplementär den Courantenrhythmus ♩.𝅘𝅥𝅯 erhält. Durch Brechung der Intervalle wird teils ein verzögertes Eintreten der Töne sowohl der Mittelstimme als auch der Oberstimme erreicht, so dass folgender Rhythmus entsteht:

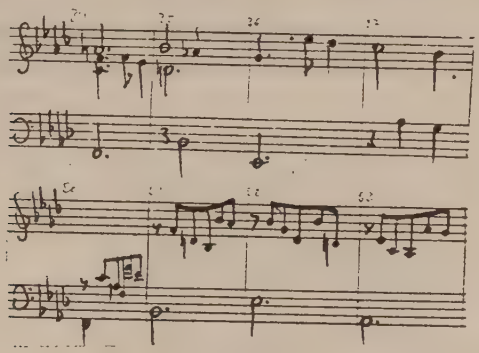


Der "gebrochene Stil" zeigt sich in den Couranten anders als in den Allemanden. Die einzelnen Töne eines Akkordes werden bei einer Brechung gleichmässig auf die Gesamtdauer aufgeteilt, d.h. anders als in den Anweisungen Perrines, in denen die gleichmässige Aufteilung die Ausnahme ist (2). Dadurch entsteht in den Couranten oft eine längere Achtelbewegung. Auch wenn die Akkordbrechung ausgeschrieben wird, bleiben die ursprünglichen Rhythmen rekonstruierbar. Der ursprüngliche Tanzrhythmus wird jedoch verdeckt.
Dufaut 34/12:



(1) Anhang III, 23.
(2) s.o.p.17.

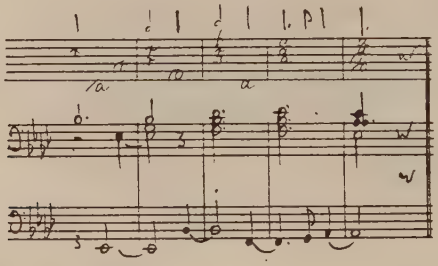
Bei einer anderen Art des "gebrochenen Stils" in den Couranten, der für die Musik um 1610 typisch ist, lässt sich der ursprüngliche Rhythmus nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Durch Verlegung in andere Oktaven, zusätzliche Akkordtöne und kurze Läufe wird eine Achtelbewegung erreicht. Bei dieser Veränderung bleiben nur die Harmonien unverändert.
Mesangeau 1 :



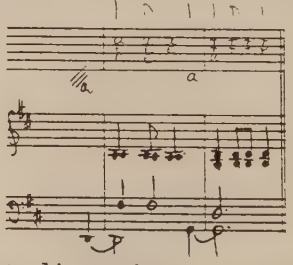
Die letzte Art des gebrochenen Stils wurde besonders am Anfang des 17. Jahrhunderts verwendet. Die späteren Lautenisten benutzen sie kaum. Lediglich Dufaut schreibt einzelne Takte in dieser Art.

Sarabande und Chaconne

Es lassen sich bei den französischen Lautenisten verschiedene Sarabandentypen unterscheiden, die als zeitliche Entwicklungsphasen zu verstehen sind. Bei der Übernahme der Sarabande in die französische Lautenmusik ging man offenbar von einem vorgegebenen Satztyp aus, der auch von Ballard als jeweils drittes Stück einer "Entreé de Luth" und eines Ballets verwendet wurde (1). Das wesentliche Moment dieser Sarabande liegt in der Trennung von Bass und Oberstimmenakkord.

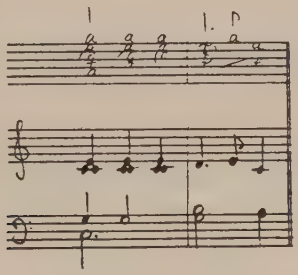


Diesem Typ der Sarabande sind die Nummern 12, 17 und 37 Mesangeaus zuzuordnen; ebenso Dufaut 47. Bei den anderen Lautenisten ist dieser Typ nicht vertreten. Allerdings gibt es Reste davon in der Sarabande 42 von Vieux Gautier. Die ersten beiden Takte weisen dieselbe Struktur auf wie die Sätze Ballards.



(1) Ballard, Premiere livre, hrsg. von Souris, Paris 1964 p.19,29.

Daneben tritt schon bei Mesangeau eine andere Art der Sarabande auf, die durch die Nummern 18 und 28 repräsentiert wird. Von Dufaut gehören alle Sarabanden aus den Jahren 1631 und 1638 mit den Nummern 46 bis 49 dazu. Hier hat der Bass hauptsächlich nur zwei Rhythmen: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 und 𝅗𝅥. . Dabei werden häufig zwei Takte zu folgendem Bassrhythmus zusammengeschlossen: 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | . Mit dieser rhythmischen Struktur ist auch eine harmonische verbunden. Der erste Takt besteht aus einem Akkord und zwei Wiederholungen der Oberstimmen; der anschliessende Takt ist zumeist zweistimmig und bringt einen Harmoniewechsel. Diese Zweitaktgruppen werden besonders im zweiten Teil leicht variiert.
Mesangeau 8/4:



Aus den Beispielen ist ersichtlich, dass in den Sarabanden besonders viele vollstimmige Akkorde vorkommen. Diese Satztechnik ist die Folge einer speziellen Anschlagstechnik, die nicht für die Laute, sondern für die Gitarre charakteristisch ist.

Die Akkorde sind oft fünf- oder sechsstimmig und werden auf nebeneinander liegenden Chören gespielt. Zusätzlich werden sie ohne Basston ein- oder zweimal wiederholt, wobei die Wiederholungen nur mit dem ersten Finger gespielt werden. Nach einer Anleitung zur Ausführung von Akkorden im "Lute Tutor"

der Mary Burwell könnte man schliessen, dass die Häufung von Akkorden und ihre Ausführung zur Charakterisierung der Sarabande als einen Tanz aus Spanien dienen soll, wo sie nach Mersenne nicht nur Laute, sondern zur Gitarre gespielt wurde (1). Bei Burwell lesen wir:

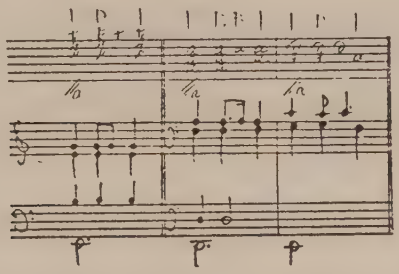
> "There is an Exception in Sarabands that must be played loosely after the manner of the Gitarre not altogether but som times with the Thumbe onely somtimes with the Forefinger onely" (2).

Nun werden auch die Lautenisten der Airs de Cour in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Akkordwiederholungen mit einem Finger im Auf- und Abschlag ausgeführt haben, ohne dass damit ein Hinweis auf die Musik der Gitarre gemeint war. Ohne Zweifel wurde diese Anschlagstechnik von der Gitarrenmusik in die Lautenmusik übertragen. Sie findet sich zuerst in Gitarrentabulaturen um 1600. Hier werden die Akkorde mit Buchstaben oder Zahlen bezeichnet, die entlang einer Linie aufgeschrieben werden. Auf- und Abschlag werden durch die Stellung des Buchstabens ober- oder unterhalb der Linie angedeutet. Als die Lautenisten sich wie die Gitarristen des akkordischen Satzes bedienten, lag es nahe, auch die Anschlagstechniken zu übernehmen. In der Sololiteratur wird die Laute nicht mehr als Akkordinstrument, sondern als Instrument für den mehrstimmigen, linear gedachten Satz gebraucht, und zwar spätestens um 1600, also zur Zeit der Entstehung des "Lute Tutor" von Mary Burwell.

(1) Mersenne HU, Traitez de la voix. p.165 "Elle se dance au sonde la Guiterre, ou des Castaignettes".
(2) Burwell, op.cit.KX" Es gibt eine Ausnahme bei den Sarabanden, die nach der Art der Gitarre gespielt werden müssen, nicht zusammen, sondern manchmal mit dem Daumen allein, manchmal mit dem Zeigefinger."

Die Wiederholung eines Akkords führt zu einem bestimmten Rhythmus, der besonders von den beiden Gautiers und von Mouton verwendet wird. Weniger häufig findet man diese Art bei Dufaut.

Mouton, Anhang II Nr. 47: Denis Gautier, I, p.84:



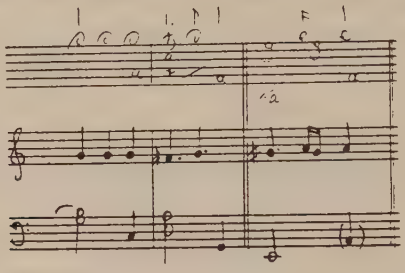
Auch wenn nicht der ganze Akkord wiederholt wird, bleiben doch oft Tonrepetitionen in der Oberstimme übrig und bilden ein typisches Merkmal des akkordischen Satzes der Sarabanden. Dabei bleiben die Tonwiederholungen natürlich nicht auf den Rhythmus ♩ ♫ ♩ beschränkt.

Merkmale der Sarabanden werden in einzelnen Fällen auch in Couranten verwendet. Beispiele gibt es dafür von den beiden Gautiers und Dufaut. Allerdings werden Merkmale der Sarabanden nicht so ausgiebig benutzt, dass sie den Grundcharakter der Couranten verdecken könnten.

Die typischen Akkordwiederholungen der Sarabanden führt V. Gautier etwa in seiner Courante 13 in den Takten 21 bis 23 ein. Auch die Sarabandenmässige Kadenz, die auf dem dritten Viertel eines Taktes endet, tritt selten in einer Courante

auf. Die beiden folgenden Beispiele stammen aus der Sarabande 62 von Dufaut.

Dufaut 62:



V. Gautier verwendet diesen Kadenztyp in seiner Courante 23/24.

Auch in den Chaconnen werden alle Eigentümlichkeiten der Sarabanden verwendet,und zwar so stark, dass Chaconne und Sarabande sich von der Satztechnik her nicht zu unterscheiden scheinen. Lediglich in der äusseren Form scheinen die Unterschiede zu liegen. Für einige Stücke Denis Gautiers trifft das jedoch nicht zu.

Von Denis Gautier sind vier Stücke überliefert, die entweder ohne Titel sind oder die Bezeichnung Sarabande tragen. Sie unterscheiden sich von den übrigen Sarabanden durch die Vielzahl der Teile. Sind die Sarabanden sonst nur zweiteilig, so weisen diese Stücke vier bis acht Teile auf. Eine dieser Sarabanden wird in einer Quelle mit Ciacona bezeichnet (1). Tessier schreibt zum Verhältnis zwischen Chaconne und Sarabande bei Denis Gautier:

> "La même indecision (nämlich:wie bei Allemande und Gigue) se peut presenter, plus surprenante, entre la Sarabande et la Chaconne. Les deux piéces ont sans doute toujours eu un plan rythmique analogue, de trois noires

(1) Tessier, Kritischer Bericht zu seiner Ausgabe der Werke D. Gautiers.

á la mesure, battues cependent assez gravement dans la sarabande, assez legerement au contraire dans la chaconne. Mais elles offrent, par ailleurs, des signes differentielles tres nets: la sarabande est d'ordinare une composition á deux reprises assez courtes, tandis que la chaconne a des multiples couplets, dont beaucoup sont des simples variations d'un meme thême, et dont la succession est parfois interrompue par le retour d'un groupe de mesureformat rondeau. La chaconne au temps de Gautier, etait sans encore d'introduction récente en France, son nome n'était pas répandu universellement, comme il le sera bientot après. Certaines d'entre elles sont d'ailleurs .... un caractere un peu hybride qui peut jusifier le titre donne par Gautier: malgre leur forme á couplets varies, elles tiennent de la Sarabande par leurs frequentes cadences conclusives au troisieme temps et non au premier, par leur mouvementaussi, peut-etre, qui ne parait pas avoir la gaité de celui de la chaconne"(1).

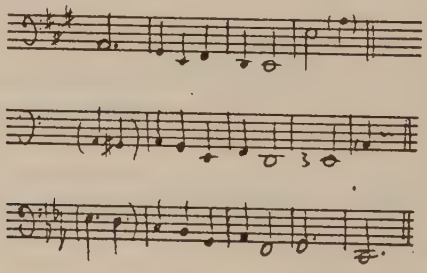
Es geht hier um die "Bastardsarabanden". Die Begründung Tessiers, dass die Chaconne in Frankreich noch unbekannt gewesen sei und Gautier sie deshalb als Sarabande bezeichnet hätte, ist schwach. Die Chaconne war auch durch die Cembalo- und Gitarrenmusik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bekannt geworden. Auch sind drei Chaconnen von

(1) Andre Tessier (ed.) Rhétorique des Dieux, Paris 1932 p.42: "Dieselbe Unsicherheit kann sich überraschenderweise zwischen Sarabande und Chaconne zeigen. Diebeiden Stücke haben ohne Zweifel einen ähnlichen rhyrhmischen Plan gehabt, drei Viertel pro Takt, bei der Sarabande ziemlich schwer geschlagen, bei der Chaconne dagegen ziemlich leicht. Aber sie zeigen im übrigen sehr deutliche unterscheidende Merkmale: die Sarabande ist im allgemeinen eine Komposition mit zwei ziemlich kurzen Teilen, während die Chaconne mehrere Couplets hat, von denen viele einfache Variationen desselben Themas sind, deren Reihenfolge manchmal durch die Wiederkehr einer Gruppe von Takten unterbrochen wird und die ein Rondeau bilden. Die Chaconne war zur Zeit Gautiers ohne Zweifel in Frankreich erst kurz eingeführt, ihr Name war noch nicht allgemein verbreitet, wie bald darauf. Einige unter ihnen haben im übrigen ein wenig Bastard-Charakter, der den Titel, den Gautier gab, rechtfertigen kann: trotz ihrer Form in variierten Couplets, haben sie von der Sarabande die häufigen abschliessenden Kadenzen auf dem dritten Viertel und nicht auf dem ersten, ebenso vielleicht ihre Bewegung, die nicht die Lustigkeit der Chaconne zu haben scheint!"

V. Gautier überliefert, der 1651 starb, während Denis Gautier 1671 seine Stücke als Sarabanden bezeichnet hat.

Zum Vergleich seien die Chaconnen von Vieux Gautier und Mouton betrachtet. Von V. Gautier sind drei Chaconnen überliefert, von Mouton zwei und eine Passacaille, die dieselbe Struktur hat.

Die Chaconne 49 von V. Gautier besteht aus sechs Teilen, die paarweise zusammengefasst werden können. Der jeweils zweite Teil ist eine Variation des ersten. Zu den Bässen: Chaconne (und Passacaille) bestehen aus mehreren Teilen, die in gradzahlige Perioden, am häufigsten vier- oder achttaktig gegliedert sind. Konstitutiv für die Chaconne der französischen Lautenisten sind Variationstechnik und die Verwendung von Bassmodellen, die sich aus der spanischen Gitarrenmusik für Chaconne und Passacaille entwickelt haben (1). Einen Passacaglia-Bass verwendet Mouton in den Chaconnen und der Passacaille aus seinen "Pieces de Luth".



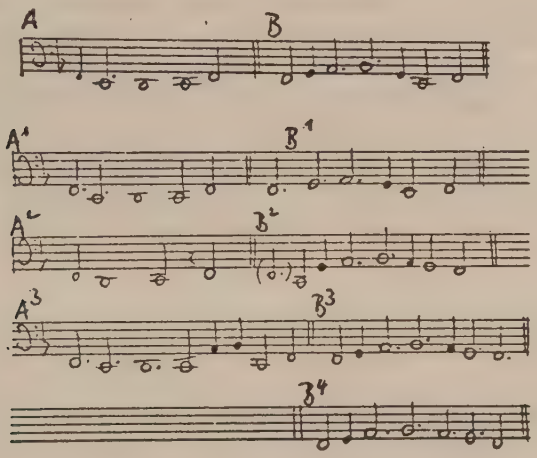
(1) Über die Bassmodelle und ihre verschiedenen Formen sowie die Unterschiede von Ciacona- und Passacagliabässen siehe: R. Hudson, New Grove's Dictionary of Music, Art. Chaconne, Passacaglia.

Zwei Formen lassen sich unterscheiden: eine Reihenform und eine Rondoform. Beide werden auch von den Cembalisten verwendet. Die beiden Chaconnen Moutons sind Beispiele für die Reihungsform. Die Gliederung in Viertaktperioden wird durch die Bässe erzeugt, die in den einzelnen Abschnitten variiert werden. In der Chaconne 55 hängt Mouton einen vom Bass her unabhängigen Teil an. Bei der Chaconne 56 wird der zweite Teil über einem neuen achttaktigen Bass, der ebenfalls variiert wird, gestaltet. Das zweite Bassmodell entspricht keinem Passacaglia-Bass.

Ein Beispiel für die Rondoform ist die Chaconne 50 von V. Gautier. Sie hat den Aufbau:

A A A^1 B B^1 A A^2 B^2 B^3 B^4 A^3 B^3 A A

Den A-Teilen liegt der Passacaglia-Bass zugrunde, die Bassmelodien mit ihren Varianten sind:



Einen anderen Passacaglia-Bass legt V. Gautier einigen Abschnitten seiner Chaconnen zugrunde, nämlich die Kadenzfolge

I-IV-V-I. Diese Harmoniefolge ist das älteste Gerüst für Passacaglia und Bergamasca und wurde in der Gitarrenmusik häufig als Ritornell verwendet (1).

Kehren wir zu den "Bastardsarabanden" Denis Gautiers zurück. Auch in diesen Sarabanden liegen verschiedenen Abschnitten dieselben, teils variierten Bässe zugrunde. In Nr. 13, die ohne Titel überliefert ist, benutzt D. Gautier die Bassfolgen I,IV,V und I,VII,VI,V, die auch V. Gautier verwendet. Die letzte Formel findet sich auch in Nr. 28. Die übrigen Bässe sind nicht als Passacaglia- oder Chaconne-Bässe anzusehen. Durch die Wiederholung von einigen Bassabschnitten, besonders an den Schlüssen der einzelnen Teile, ergibt sich bei Denis Gautier eine dem Rondo ähnliche Form (2). Die Rondoform ist aber nicht so ausgeprägt wie bei den Chaconnen der französischen Cembalisten.

Für die Wahl des Namens "Sarabande" statt "Chaconne" bei Denis Gautier mag bestimmend gewesen sein, dass weder die typischen Chaconne-Bässe die Komposition bestimmen (wie bei den anderen Lautenisten),noch die Rondoform klar hervortritt (wie bei den Cembalisten). Die Unsicherheit in der Benennung lässt sich historisch dadurch erklären, dass die Sarabande ursprünglich in der Gitarrenmusik ähnlich wie die Chaconne über einem relativ festen Harmoniemodell aufgebaut war.

(1) R. Hudson, The Zarabanda and Zarabanda francese in Italian Guitar Music of th Early 17th Century, Musica Disciplina, XXIV 1970, p.125ff.
(2) Häfner, op.cit.p.65ff.

Préludes

Die "Préludes non mesurés", i.e. Préludes ohne Taktstriche und rhythmische Zeichen, treten datierbar zum erstenmal 1631 auf. In diesem Jahr druckte Ballard ein "Prélude non mesuré" von Bouvier und eine Entrée von Chancy, die im selben Stil geschrieben ist. Daneben aber findet man auch die Preludes alten Stils, d.h., mit Taktstrichen und rhythmischen Zeichen, wie ein Beispiel von Ballard selbst zeigt. Von Mesangeau und Dufaut ist auch eine Mischform überliefert. Diese Préludes werden zwar mit rhythmischen Zeichen versehen, aber nicht mit Taktstrichen.

Die französischen Préludes stiessen im Ausland teils auf völliges Unverständnis, wie das folgende Zitat von Mace zeigt:

> "The Praelude is commonly a Piece of Confused-wild-shapeless-kind of Intricate-Play, (as most use It) in which no perfect Form, Shape or Uniformity can be perceived; but a Random-Business, Pottering, and Grooping, up and down, from one Stop, or Key, to another: And generally, so performed, to make Tryal, wether Instrument be well in Tune, or not; (1).

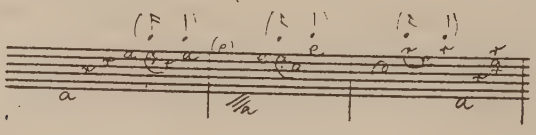
In der zeitgenössischen französischen Literatur gibt es keine Beschreibungen der Preludes non mesurés. Aber man kann sie als Parallele zu der "Musique d'air" in der Instrumental-

(1) Mace, op.cit.p.129. "Das Prélude ist im allgemeinen ein Stück von verworren-wild-formloser Art von verwickeltem Spiel (wie die meisten es gebrauchen), in welchem keine perfekte Form, Figur oder Einheitlichkeit erreicht werden kann, sondern eine Zufallsbeschäftigung, Herumpfuschen und Umhertappen, hoch und runter, von einem Griff oder Modus zum anderen. Und es wird im allgemeinen, so vorgetragen, um zu überprüfen, ob das Instrument gut gestimmt ist oder nicht".

musik betrachten, die Parran folgendermassen beschreibt:

> "... me semble que l'on peut composer en trois ou quatre facons principalment: en air, ou le battement, ou mouement commun ne se baille point par mesure reglée: mais on bat quasi chaque note, & s'appelle Musique d'air...." (1).

In dieser Musik wurden allerdings die Längen durch den begleitenden Text geregelt. Dieser fehlt in der Instrumentalmusik. Dagegen findet man in den Préludes, die noch mit rhythmischen Zeichen versehen sind und die als Vorstadium der Préludes non mesurés anzusehen sind, häufig rhythmisch-melodische Formeln, die aus den Tanzsätzen, besonders Allemande und Courante bekannt sind. Das legt nun die Vermutung nahe, dass die Rhythmisierung und die Schwerpunkte nicht willkürlich sind, sondern durch damals bekannte rhythmisch-melodische Formeln ungefähr festgelegt waren. Ein einfaches Beispiel dazu ist die Notierung der "Cadence". Im Prélude G-Dur (2) von Denis Gautier erscheint dreimal die typische Formel für die "cadence":

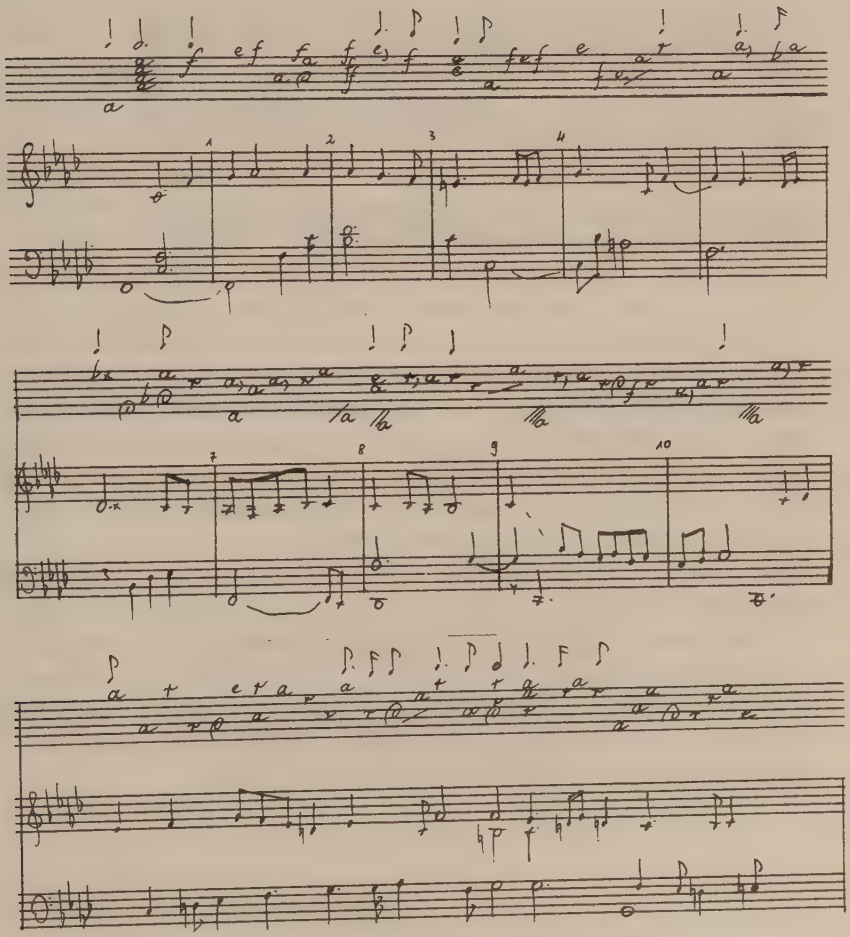


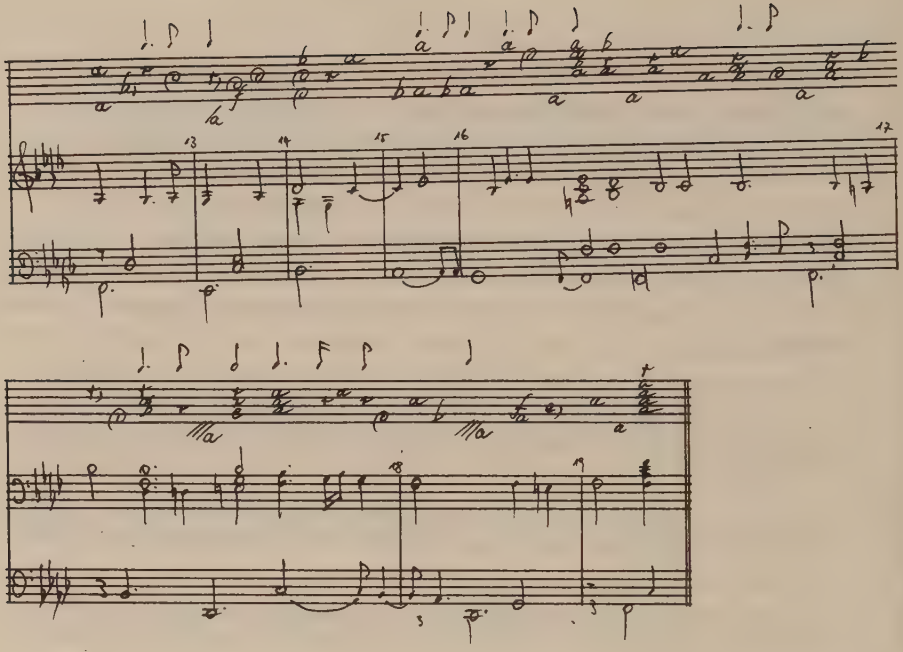
Die beiden Buchstaben, die mit einem Bogen verbunden sind, werden mit dem ersten Finger gespielt. Dadurch ergibt sich als Rhythmus der "Cadence": .Dieses Beispiel zeigt, wie ein Rhythmus durch die Spieltechnik festgelegt und dadurch

1) Parran, op.cit.p.85. "Mir scheint, dass man prinzipiell in drei oder vier Arten komponieren kann: "en air", wo der Schlag oder die gemeinsame Bewegung nicht in einem geregelten Metrum geschlagen wir, sondern man schlägt quasi auf jeder Note und nennt es "Musique d'air".
2) D. Gautier I,p.36.

eindeutig ist, auch wenn er nicht explizit notiert wird. Es liegt nahe, dass die Lautenisten die Rhythmen der Tänze mit in ihre Préludes eingebaut haben. Das lässt sich an einigen Abschnitten der Préludes ohne Taktstriche, aber mit rhythmischen Zeichen zeigen. Die aus der Tanzmusik bekannten Rhythmen erlauben es, zumindest einige Abschnitte der Préludes mit Taktstrichen zu versehen. Im folgenden soll dies am Beispiel des Prélude 19 von Mesangeau gezeigt werden.

Mesangeau 19

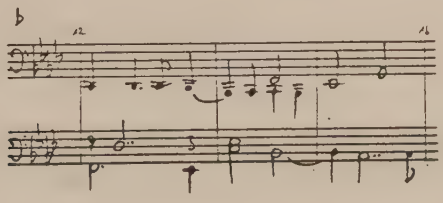




Wir beginnen in der ersten Zeile mit der ersten Kadenz bei den Taktstrichen 5 und 6, einer typischen Kadenz im Dreiertakt. Ein Parallelbeispiel gibt es in Sarabande 37. Vom Taktstrich 6 geht man im Dreiertakt zum Anfang zurück und erhält so die noch fehlenden Taktstriche. Die Rhythmen, die dabei entstehen, sind typische Courantenrhythmen und lassen sich durch viele Beispiele belegen. Darüberhinaus ist Taktstrich 1 durch den Fingersatz zu begründen. Das e der Tabulatur soll mit dem Mittelfinger gespielt werden, der im Wechselschlag mit dem Zeigefinger im allgemeinen für die betonten Zeiten zu verwenden ist. Vor Taktstrich 1 kann man keinen Taktstrich setzen. Der Anfang bis zu Taktstrich 6 lässt sich somit in keiner anderen Weise mit Taktstrichen versehen.

Der nächste Taktstrich ist nicht ganz so eindeutig. Man kann ihn bei 7 setzen und erhält dann in Analogir zu Mesangeau 23/3 einen 3/4-Takt. Dann wäre das vorhergehende Viertel "zuviel". Will man den 1/4-Takt vermeiden, so könnte man den Taktstrich auch vorziehen. Für einen solchen 4/4-Takt gibt es aber keine Parallele. Taktstrich 9 ist so gesetzt, dass der Zielton c der Kadenz in der Oberstimme auf das erste Viertel fällt. Dann haben wir einen nachschlagenden Bass, wie er bei den Allemanden häufig vorkommt. Ungewöhnlich ist nur die vorgezogene Quint g. So etwas findet man sonst in den Tanzsätzen nicht; es ist nur dem Stil des Prélude eigen. Die folgende Figur kommt bei Allemanden Mesangeaus häufiger vor und rechtfertigt auch den folgenden Taktstrich.

Der nächste Taktstrich 11 steht wieder bei einer Kadenz. Hier zeigt sich eine rhythmische Zweideutigkeit, die nur in den Préludes möglich ist. Das G im Bass folgt nach einem Achtel auf das d in der Oberstimme, so dass man bis zum nächsten Taktstrich bei 12 nur 7/8 hat, wenn man das d bei 11 ein Viertel lang klingen lassen will, wie es bei Kadenzen üblich ist. Der Teil zwischen 13 und 16 lässt auch eine Rhythmisierung im geraden Takt zu (Beispiel b). Die restlichen Taktstriche sind so gesetzt, wie es bei Kadenzen sonst üblich ist. Jene Abschnitte des Prélude, für die es keine Parallelstellen gibt, wurden nicht mit Taktstrichen versehen.



Ebenfalls durch Vergleich mit anderen Kompositionen haben Curtis und Moroney auch bei den Préludes non mesurés der französischen Cembalisten einige Notengruppen festen Rhythmen zuordnen können (1). Curtis stellt einem Abschnitt des Prélude Nr.45 drei Takte aus dem Tombau de Blancrocher Frobergers gegenüber, aus denen sich die Rhythmisierung im Prélude ableiten lässt. Ähnlich vergleicht Moroney Louis Couperins Prélude Nr.68 mit einigen Takten aus dessen Tombeau de M. Blancrocher. Parallelen lassen sich auch in Toccaten Frobergers finden. Danach teilt Moroney die Preludes der Cembalisten in einen Toccatentyp und in einen Tombeautyp ein. Zusammenhänge mit den übrigen Tänzen, wie sie bei den Lautenisten anzunehmen sind, scheinen bei den französischen Cembalisten nicht zu bestehen.

(1) Alan Curtis in dem Vorwort seiner Ausgabe: Louis Couperin, Piéces de clavecin, Paris 1978. Moroney, The Performance of Unmeasured Harpsicord Preludes, Early Music IV 1976,p.143.

Bearbeitungen von Lautensätzen für Tasteninstrumente

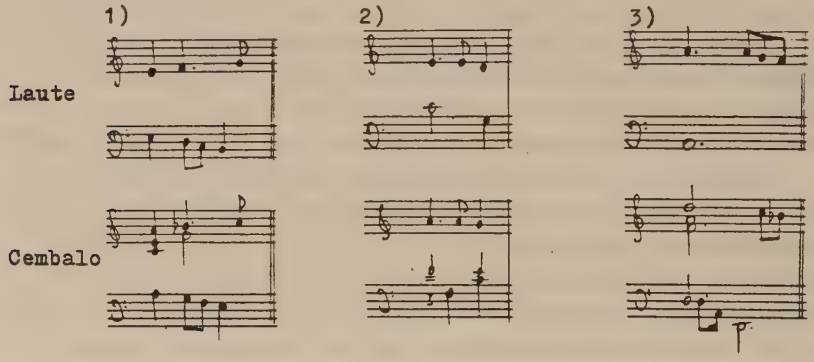
17 Stücke von Vieux Gautier sind nicht in Tabulatur, sondern in Notenschrift, nach dem damaligen Sprachgebrauch "en musique" überliefert. Sechs Stücke davon in Perrine's "Pièces de luth en musique..." sind nur Übertragungen aus der Tabulatur ohne weitergehende Veränderungen. Mit seinen Übertragungen wollte Perrine die Lautenmusik auch jenen Lautenisten zugänglich machen, die die Tabulatur nicht lesen konnten. Anders ist es bei den übrigen elf Stücken Für sieben davon lassen sich Lautenfassungen nachweisen, die zeigen, dass die Versionen für Tasteninstrumente Einrichtungen sind und damit einer mehr oder weniger weitgehenden Bearbeitung unterworfen und meist auch transponiert wurden. Zudem wurden Art und Anzahl der Verzierungen verändert und der Lautensatz gelegentlich aufgefüllt. Vor allem aber wurden sie für das Cembalo in eine höhere Lage versetzt. Nur die zwei Sätze 81 und 85 bleiben dabei noch in derselben Tonart D-Moll, werden aber eine Oktave höher geschrieben. In 81 bleibt der Bass die ersten drei Takte in der Originallage. Die übrigen Stücke ändern die Tonart: 74 und 83 werden um eine Quinte höher von F nach C transponiert, 78, 80 und 82 eine Quarte höher von a nach d, 79 von B nach C. Lediglich 79 unterscheidet sich vom Original nur um eine Sekunde. Der Gesamt-Ambitus beider Fassungen ist also fast gleich.

Dass eine Verlegung in einen höheren Tonraum nicht immer für nötig erachtet wurde, zeigt eine Sarabande Denis Gautiers, die in einer Bearbeitung für Cembalo vorliegt, die d'Anglebert zugeschrieben wird. Hier sind Tonart und Oktavlage des Originals beibehalten (1).

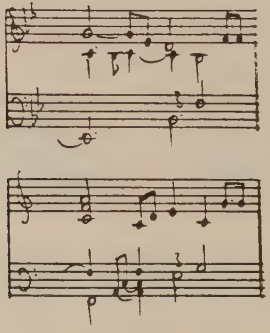
(1) Denis Gautier, hrsg. v. André Tessier, Anhang p.125.

In den Bearbeitungen für Cembalo wird der Satz der Lautenmusik durch zusätzliche Töne aufgefüllt. Die häufigste Art ist die Ergänzung zu einem vollständigen Dreiklang.

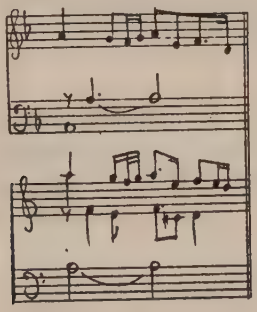
V.Gautier 8o/13,3, 19:



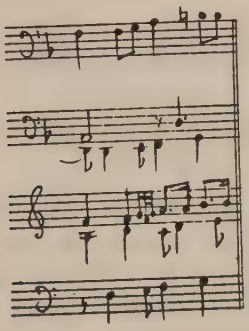
Die leere Oktav wird durch Quint und Terz zu einem Dreiklang aufgefüllt wie im ersten und dritten Beispiel; im zweiten Beispiel wird der Quinte die Terz hinzugefügt. Liegt schon in der Lautenfassung ein vollständiger Akkord vor oder ist die Oktave des Basses hinzugefügt, so setzt die Cembalofassung gelegentlich Akkordtöne in einer anderen Oktave hinzu, die gebrochen gespielt werden.

V.Gautier 79/2:

Im letzten Beispiel wird der Sextakkord (es-g-c) der Lautenfassung in die Grundstellung (f-a-c) abgeändert. Auf den Akkord folgen im Bass weitere Dreiklangstöne. Dadurch wird der Ansatz zur Dreistimmigkeit der Lautenfassung in der Cembalofassung zerstört.

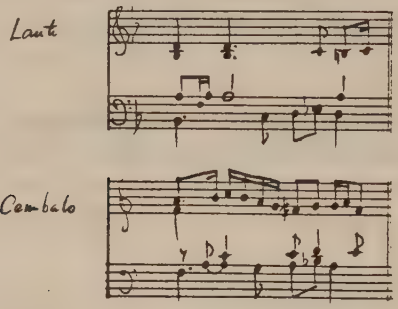
Mittelstimmen, die im Lautensatz oft nur angedeutet sind oder ganz fehlen, werden in den Bearbeitungen ergänzt oder ausgearbeitet. 85/3: In diesem Takt wird zu der Oberstimme eine Mittelstimme in Dezimen ergänzt:



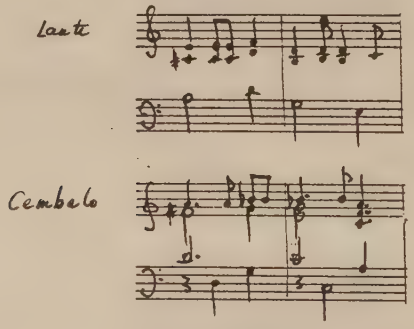
In 85/7 wird die Mittelstimme durch neue Töne ergänzt:



In 74/10 wird der Halteton zu einer kurzen Mittelstimme umgearbeitet:



Sind die Bearbeitungen für Tasteninstrumente solcherart bereichert, so gibt es doch charakteristische Ausnahmen. Sowohl in der Sarabande 82 von Vieux Gautier als auch in der Sarabande 86 von Denis Gautier werden Akkordwiederholungen meist weggelassen.



Diese für die Gitarre typischen Akkordfolgen, die auf der Laute durch gleiche Anschlagstechnik imitiert werden konnten, waren offenbar auf dem Cembalo nur schwer und nicht mit derselben Wirkung auszuführen. Allenfalls sind einige Tonwiederholungen davon übrig geblieben.

Die Verzierungen der Lautenmusik wurden in den Bearbeitungen für Tasteninstrumente im allgemeinen nicht übernommen, sondern durch eigene ersetzt oder wie im Falle der "Cadence" abgewandelt. Es lässt sich auch zwischen den Verzierungen in den Fassungen für beide Instrumente keine eindeutige Beziehung in dem Sinn herstellen, dass einer bestimmten Verzierung der Lautenmusik eine bestimmte auf dem Cembalo entspräche. Viele Verzierungen bleiben in den Bearbeitungen unberücksichtigt, andere werden hinzugefügt. Die Cembalosätze sind reicher verziert als die ursprünglichen Lautensätze.

Zusammenfassung

Die französischen Lautenisten komponierten fast ausschliesslich Tanzsätze. Dabei wird die Anzahl der verwendeten Tänze gegenüber der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts stark eingeschränkt. Als die meist gebrauchten Tänze bleiben Allemande, Pavane, Courante, Gigue und Sarabande zu nennen. Die Sarabande gewinnt erst im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts an Bedeutung.

Allemande und Gigue im geraden Takt sowie Pavane und Courante erhalten langsam einen polyphonen Charakter, auch wenn gelegentlich von lautenistischen Akkordauffüllungen und frei eingeführten Mittelstimmen Gebrauch gemacht wird. Je nach dem Tempo der Sätze sind die Kompositionen zwei- oder dreistimmig angelegt. Das Abrücken vom homophonen Satz, der der älteren Intavolierungspraxis entsprach, zeigt sich in folgenden Merkmalen:

1) Besonders in den Allemanden und Couranten werden Imitationen verwendet, allerdings nicht so ausgedehnt wie etwa in den Fantasien der früheren Lautenmusik.
2) Dieselben melodischen Formeln können sowohl in der Oberstimme als auch in der Unterstimme vorkommen.
3) Rhythmische Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen wird angestrebt, soweit dies innerhalb des Grundrhythmus der einzelnen Tänze möglich ist.
4) Die Dissonanzbehandlung entspricht prinzipiell dem zwei- oder dreistimmigen kontrapunktischen Satz.

Dem kann noch hinzugefügt werden, dass Gallot im Vorwort zu seinen "Piéces de Luth" von 1680 seine Stücke auch in Stimmen ausgeschrieben anbietet, für alle die, die sie "en con-

cert" mit verschiedenen Instrumenten ausführen wollen (1). Dies gilt mit geringen Einschränkungen auch für die ursprünglich akkordischen Tänze Sarabande und Chaconne. Bei der Übernahme dieser Tänze in die französische Lautenmusik wurde der akkordische Satz zunächst beibehalten, ebenso auch im Falle der Sarabanden die ursprüngliche Anschlagstechnik der Gitarre. Im weiteren Verlauf machen auch diese Tänze eine Entwicklung durch, die ähnlich ist wie bei den Couranten. Der Satz wird prinzipiell zweistimmig. Anstelle der ursprünglichen Akkordwiederholungen bei den Sarabanden bleibt gegegentlich nur der ihnen entsprechende Rhythmus übrig.

Die Unabhängigkeit von der tänzerischen Praxis zeigt sich auch in den Rhythmen und in der Gliederung. Zwar werden Entwicklungen der praktischen Tänze ausserhalb der Lautenmusik zum Teil mitgemacht, z.B. bei den Couranten, jedoch findet man bei den Lautenisten eine rhythmische Vielfalt, die von der häufigen Monorhythmik der ursprünglichen Tänze deutlich abweicht. Dabei spielen Akkordbrechungen, die oft ausgeschrieben werden, und die Verteilung der Noten auf den anschlagenden Rhythmus eine bedeutende Rolle. Die für die einzelnen Tänze typischen Merkmale zeigen sich oft im Zusammenhang mit Kadenzen oder lassen sich zumindest auf diese zurückführen. Auch die von der Tanzmusik geforderte Einteilung in geradtaktige, meist viertaktige Perioden wird immer mehr aufgegeben. Lediglich die zeitlich "jüngeren" Tänze Sarabande, Chaconne, Canarie und die Gigue im Dreiertakt zeigen noch öfter die tanzbedingte Gliederung. Auch beschränken sich die Lautenisten nicht mehr auf die Finalis und die Dominante als Kadenzstufen, sondern benutzen häufig Nebenstufen.

Was aber die Kompositionen der französischen Lautenisten zur Musik speziell für die Laute macht, sind die instrumentalen Mittel, die sich aus der Ausnützung von Tabulatur, Besaitung

(1) Gallot, Piéces de Luth (Literaturverzeichnis).

und Spieltechnik ergeben, z.B. Chortrennung, Benutzung leerer Basschöre, Akkordbrechungen und dissonante Akkorde, die mit der Brechung rechnen und damit ihren dissonanten Charakter verlieren. Diese instrumentalen Mittel sind aber als Modifikationen des kontrapunktischen Satzes anzusehen. Instrumentale Techniken, wie sie in früherer Zeit gebraucht wurden, z.B. Umspielungen und Läufe, kommen nur selten vor.

Bei der Einführung der verschiedenen Stimmungen zwischen ca. 1620 und 1638 lässt sich vermuten, dass der jeweils veränderte Klang der Laute eine Rolle gespielt hat. Falls es möglich wird, eine Gruppe von Kompositionen ausfindig zu machen, die sicher in die Anfangszeit dieser Periode datiert werden kann, liessen sich noch Einflüsse der Temperatur der Laute auf den häufigen Stimmungswechsel untersuchen. Das wird nahegelegt, weil die einzelnen Stimmungen mit bestimmten Tonarten verbunden sind.

Literaturverzeichnis

a) Quellen

Ballard, Robert, Premier livre, 1611. Edition et Transcription par André Souris et Sylvio Spycket, Paris, 1964.

Ballard, Robert, Deuxiéme livre, 1614. Edition et Transcription par A. Souris, S. Spycket et J. Veyrier, Paris 1964.

Bernhard, Christoph, Tractatus compositionis augmentatus, hrsg. als die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard von Müller-Plattau, 2. Auflage Kassel 1963.

Besard, Jean-Baptist, OEuvres pour luth seul, Edition et Transcription par A. Souris, Paris 1969.

Bocquet, OEuvre des, Edition et Transcription par A. Souris Paris 1976.

Burwell, Lute Tutor, ca. 1660-70, Faksimile: Leeds 1974.

Chancy, OEuvres de Chancy, Bouvier etc., Edition et Transcription par A. Souris, Paris 1976.

Couperin, Louis, Piéces de Clavecin ed. Alan Curtis, Paris 1978.

Cousu, Antoine de, La Musique Universelle, o.J.,o.O.,Faksimile: Genf 1978.

Descartes, René, Musicae Compendium 1650, hrsg. und übersetzt von Johannes Brockt, Darmstadt 1978.

Dufaut, OEuvres, Edition et Transcription par A. Souris, Paris 1965.

Gallot, Jaques, Piéces de Luth, Paris 1984, Faksimile: Genf 1978.

Gautier, Denis, La Rhetorique des Dieux et autres Piéces de Luth, hrsg. und übertragen von A. Tessier, Paris 1932/33.

Gautier,Denis, Piéces de Luth sur trois différens modes nouveaux, Paris ca. 1669, (= Gautier I), Faksimile: Genf 1975

Gautier, Denis und Ennemond, Livre de tabulature des piéces de Luth, Paris ca. 1672, (= Gautier II), Faksimile Genf 1975.

Gautier, Vieux, OEuvres, Edition und Transcription par A. Souris, Paris 1966.

La Voye Mignot, Taité de musique, 2. Auflage Paris 1966, Faksimile: Genf 1972.

Mace, Thomas, Musick-s Monument, London 1676, Faksimile: Paris 1966, 2. Auflage 1977.

Manuskript Kalmar 21.o72, Kalmar Ländsmuseum, Schweden.

Manuskript Milleran, Faksimile: Genf 1976.

Manuskript Prag Mus. Ms. II kk73, Universitätsbibliothek Pra.

Manuskript Rostock Mus.saec.XCII-54, Universitätsbibiliothek.

Manuskript Wien 177o6, Nationalbibliothek Wien

Manuskript Berlin 4o6oo, Staatsbibliothek Berlin.

Masson, Charles, Nouveau Traîte des regles pour la composition, Paris 1697, 2. Auflage 1699, Faksimile: Genf 1978.

Mersenne, Marin, Harmonie Universelle (= HU), Paris 1636, Faksimile: Paris 1975.

Mesangeau, OEuvre, Edition et Transcription par A. Souris, Paris 1971.

Mouton, Charles,Piéces de Luth, Paris ca. 1698, Faksimile: Genf 1978.

Nivers,G., Traité de la composition, Paris 1667, hrsg, als Treatise on the composition of music von A.Cohen, Brooklyn 1961.

Parran, Antoine, Traité de la musique theorique et pratique, Paris 1639, 2. Auflage 1648, Faksimile: Genf 1972.

Perrine, Piéces de Luth en Musique, Paris 168o.

Robarts Lute Book, ca. 1654-68, Faksimile: Kilkenny 1972.

Vallet, Nicolas, OEuvres pour Luth seul, Paris 197o.

Verchaly, André (Hrsg,), Airs de Cour pour Voix et Luth 16o3 - 1643, Paris 1961.

Visée, Robert de, Piéces de Theorbe et de Luth, Paris 1716.

b) Sekundärliteratur

Anthony, James, French Baroque Music, New York 1978.

Brenet, Michel, Notes sur l'histoire du Luth en France, in: Rivista Musicale Italiana V. 1898, p.637 und VI 1899 p.1ff.

Danckert, Werner, Geschichte der Gigue,Leipzig 1924.

Dart, Thurston, La methode de Luth de Miss Burwell, in: La Luth et sa Musique 1958.

Eggebrecht, Hans Heinrich, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: AfMw Jg. 1957.

Fleischer, Oskar, Denis Gaultier in: VfMw II, 1886 p.1ff.

Häfner, Wolf Erich, Die Lautenkompositionen des Denis Gaultier, Diss. Erlangen 1939.

Hilton, Wendy, A dance for kings: the 17th-century French Courante in: Early Music V 1977, p.160ff.

Hudson, Richard, The Zarabanda and Zarabanda Francese in Italian Guitar Music of the Early 17th Century, Musica Disciplina XXIV 1970, p.125ff.

Jacquot, Jean, (Hrsg.), La Luth et sa Musique, Paris 1958.

Klöckner, Dieter, Das Florilegium des Adrian Denss, Köln 1970.

Launay, Denise, La Fantasie en France jusqu'au milieu du XVII siécle in: La musique instrumental de la Renaissance, Paris 1955.

Laurencie, Lionel de la, Quelques luthistes francais du XVII siécle in: Revue de Musicologie VII, 1923 p.145ff.

Massenkeil, Günther, Zur Frage der Dissonazbehandlung in der Musik des 17. Jahrhunderts in: Le Baroque musical, Colloque de Wegimont, Paris 1963,p.151ff.

Meier, Bernhard, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie Utrecht 1975.

Meier, Bernhard, Die Modi in den Toccaten Claudio Merulos, AfMw XXXIV 1977,p.18o.

Mohr, Ernst, Geschichte der Allemande, Leipzig 1935.

Moroney, Davitt, The Performance of Unmaesured Harpsicord Préludes in: Early Music IV 1976,p.143ff.

Moroney, Davitt, Art.: Prelude non mesuré in: The New Grove London 198o, Vol. 15.

Newcomb, Wilburg Wendel, Stuien zur englischen Lautenpraxis im elisabethanischen Zeitalter, Kassel 1968.

Päffgen, Peter, Laute und Lautenspiel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Regensburg 1978.

Pohlmann, Ernst, Laute, Theorbe, Chitarrone, Bremen 1975.

Poulton, Diana, La technique du jeu du luth en France et en Angleterre in: La Luth et sa Musique, Paris 1958.

Radke, Hans, Bemerkungen zu den Lautenisten Ennemond, Jaques und Pierre Gaultier, Öster. Musikzeitung Wien 1962.

Radke, Hans, Besprechung von QEuvres de Dufaut, Mf 1968,p.134ff.

Radke, Hans, Besprechung von OEuvre du Vieux Gautier, Mf 1969,

Radke, Hans, Besprechung von OEuvre du Mesangeau, Mf.1973,p.413.

Radke, Hans, Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16. - 18. Jahrhunderts, Mf XVI, 1963, p.34ff.

Rave, W.J., Some Manuscripts of french Lute Music 1630 - 1700, Diss. Illinois 1972.

Rollin, Monique, La Suite pour Luth dans l'oeuvre de Charles Mouton, in: De L'Art Instrumental en France, Paris 1955.

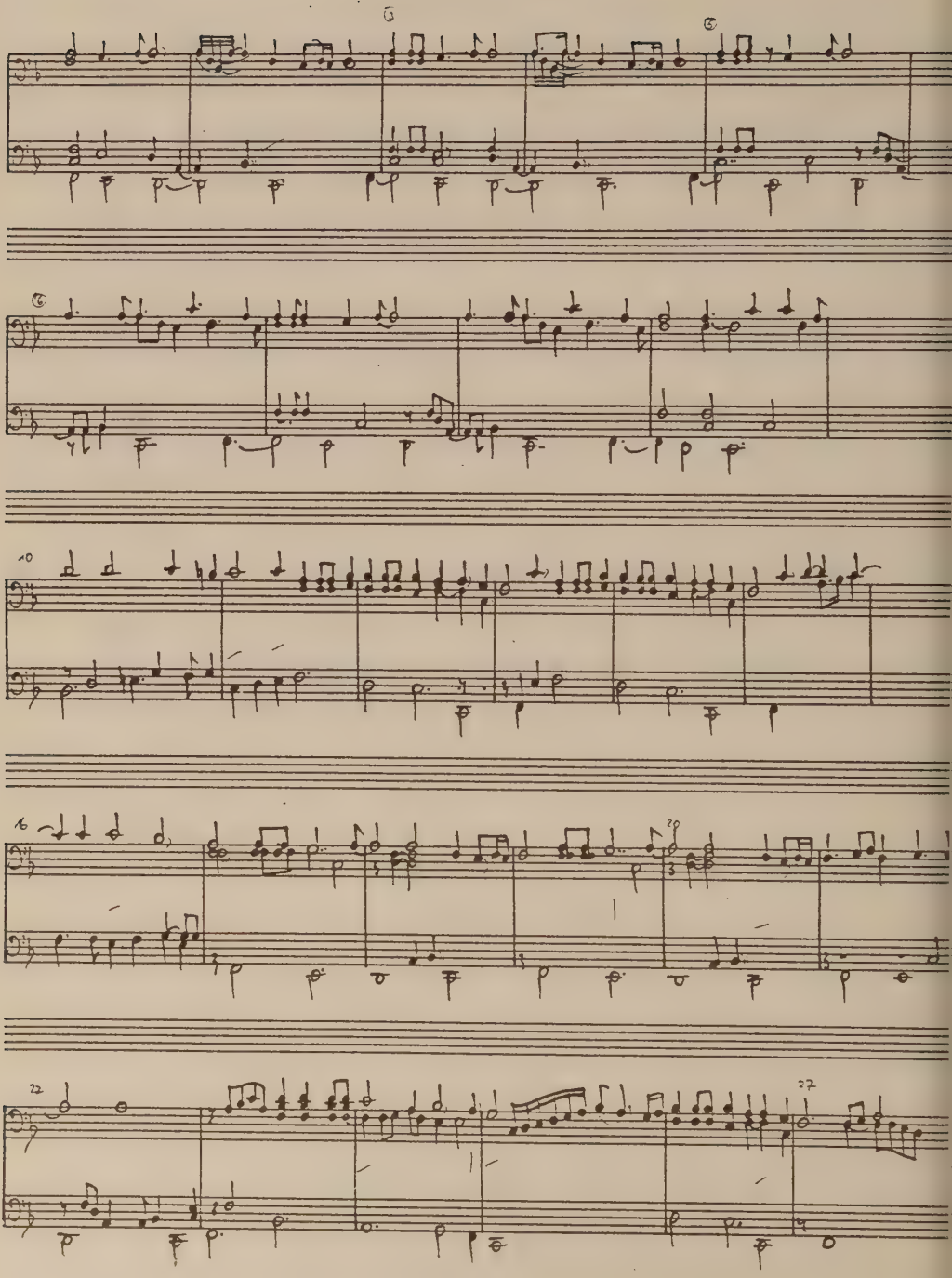
Rollin, Monique, Le Tombeau chez les luthistes Denys Gautier, Jaques Gallot, Charles Mouton in: Bulletin de la Societé d'Etude de 17. Siécle Nr. 21 - 22, 1954.

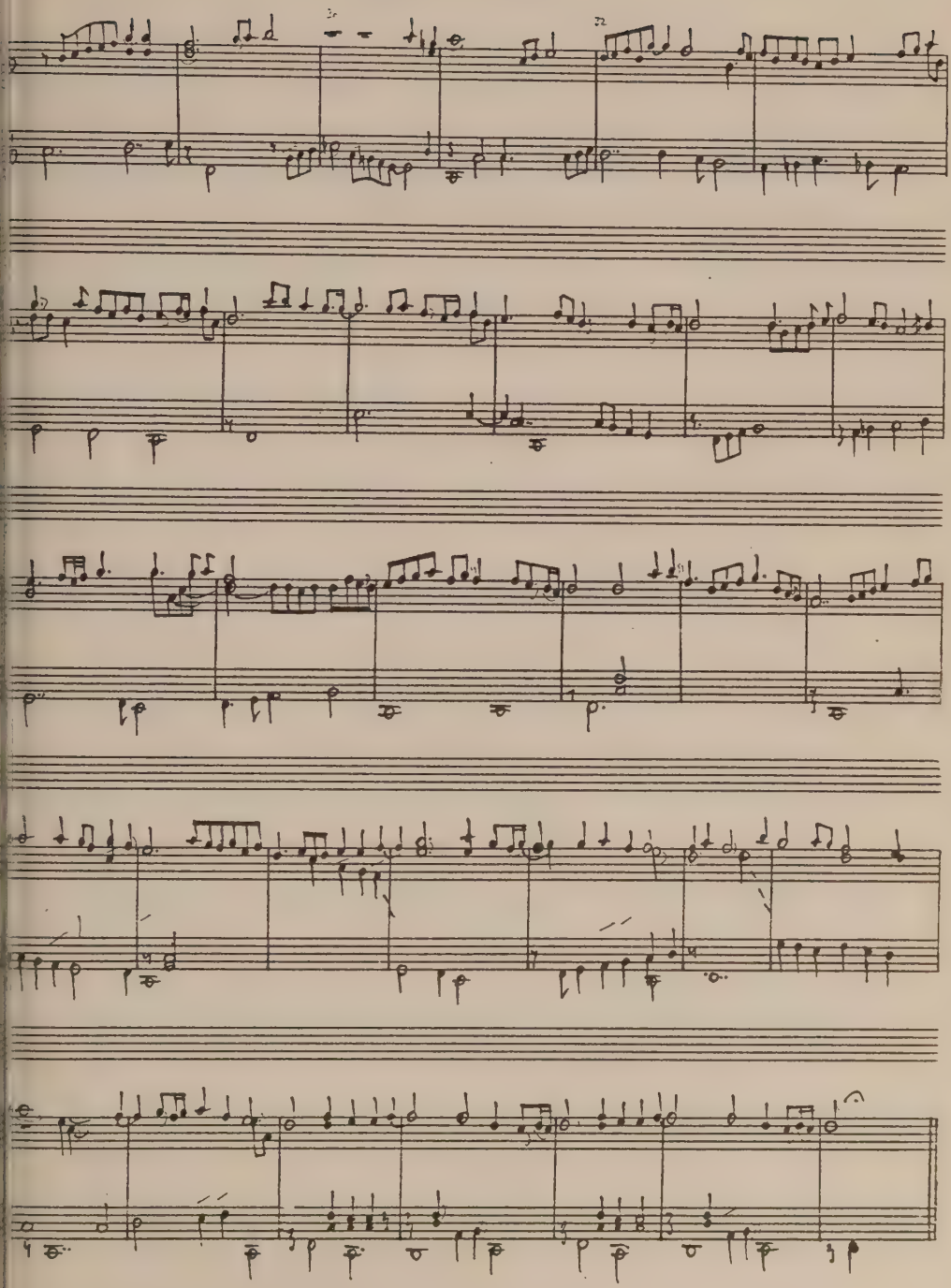
Schneider, Herbert, Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Tutzing 1972.

Souris, André, Apport du répertoire du luth a étude des problemes d'interpretation in: L'interpretation de la musique Francaise, Paris 1974.

Anhang I

Vieux Gautier, Chaconne aus dem Robarts Lute Book, C 1rff, Übertragung





Anhang II

Mouton, Pieces de Luth, Paris ca. 1698
Übertragung.

Konkordanzer

1. Mouton I p.1, **Prelude**
   Milleran p.83, Prelude de Mouton.
   Saizenay II p. 114, Prelude de Mouton.

2. Mouton I p.22 Prelude.

3. Mouton I p.30, Prelude en C.sol ut b.mol.
   Kalmar f.54, Prelude de Muton.

4. Mouton I p. 48, Prelude.

5. Mouton II p. 1, Prelude.

6. Mouton II p. 18, la Promenada Prelude.

7. Mouton II p. 36, Prelude en Ami la Tierce majeure.

8. Mouton II p. 54, la Resveur Prelude.

10. Mouton I p. 32, Tombeau de Madame Pavanne.
    Milleran f. 8v, Tombeau de Madame Pavane de Mouton.
    Kalmar f.55v, Tombeau de Madame Pavanne.

11. Mouton II p. 2 la Nonpareille Pavanne.

12. Mouton II p. 37, Les Amans brouillez Pavanne

13. Mouton I p. 2f Tombeau de gogo Allemande.
    Milleran p. 83v, Tonbeau de Gogo Alemande de Mouton.
    Saizenay II p. 116, Tombeua de Gogo, Allemande de Mouton.

14. Mouton I p.20, L'Impromptu Allemande.

15. Mouton I p. 50, La Complaisante Allemande.

16. Moton II p. 20, Le Dialogue des graces sur Iris Allemande.
    Milleran f. 41v Alemande de Mouton.

17. Mouton II p. 22, la belle Iris Allemande.

18. Mouton II p. 56, la belle Angelique Allemande.

19. Mouton II p. 6, le Toxin Gigue
    Milleran f. 46v, Le Toxin de Mouton Gigue.

20. Mouton I p. 36, La belle Angloise Gigue.
Saizenay II La belle Angloise Gigue de Mouton p. 33.

21. Mouton I p. 4 Courante.
Milleran f. 83v, Courante de Mouton.

22. Mouton I p. 8, Les cabrioles courante.

23. Mouton I p. 12, La fiere Courante.

24. Mouton I p. 24, La Cavalliere Courante.

25. Mouton I p. 40, La delibereé Courante.

26. Mouton I p. 42, La belle Piedmontoise Courante.
Kalmar f. 56v, La belle Piemontoise Courante (mit Double).

27. Mouton I p. 52, Le Depit Amoureux.
Kalmar f 57v, mit Double o.T., o.N.

28. Mouton I p. 56, Le retour du Depit.

29. Mouton II p. 8, Le Depart Courante (Double).
Milleran f. 42v, Depart de feue Madame Courante de Mouton.

30. Mouton II p. 12, la Maisonneuse Courante.

31. Mouton II p. 26, le Racommodement Courante.

32. Mouton II p. 32, la Cheandeante Courante.

33. Mouton II p. 40, la Veritable Courante.

34. Mouton II p. 48, la Constante Courante.

35. Mouton II p. 60, la belle Angelique Courante.

36. Mouton I p. 18, Sarabande.

37. **Mouton I p. 28 La Princesse Sarabande**

38. Mouton I p. 46, La Bergere Sarabande.
Milleran f. 10r, Sarabande de Mouton.
Kalmar f. 58v, Labelle Bergere Sarabande o.N.

39. Mouton I p. 60 La belle Florantaine Sarabande.
Saizenay II p. 34, La belle Florentine, Sarabande de Mouton.

40. Mouton II p. 16, La Quincy Sarabande.
Milleran f. 44v, Sarabande de Mouton.

41. Mouton II p. 34, la Mallassis Sarabande.

42. Mouton II p. 44, Sarabande en Rondeau.

43. Mouton II p. 52, la Doucereuse Sarabande.

44. Mouton I p. 26, Chaconne de Mouton.
Saizenay II p. 115 Chaconne de Mouton.

45. Mouton I p. 62, La belle espagnolle Chaconne.
Saizenay II p. 30, La belle Espagnolle Chaconne de Mouton.
Kalmar f. 59v, La belle Espagnolle Chaconne o.n.o.t.

46. Mouton IIp. 62 l'Heureux himen Passacaille.

47. Mouton I p. 10, Canarie.

48. Mouton I p. 38, La Libertin Canarie

49. Mouton II p. 24,Le Mouton Canarie.
Milleran f. 45v, Le Mouton Canaris de Mouton.

50. Mouton II p. 58, l'Amant contant Canarie.

51. Mouton II p. 30, la Bizare Gaillarde.

52. Mouton II p. 35 Menuet la Ganbade.

53. Mouton II p. 47, Le Beau Danceur Menuet.

54. Mouton I p. 64, La belle Danceuse, Gavottes.
Kalmar f. 59r, La belle Danoise, Gavotte.

55. Mouton II p.17, la Dissimulee Gavotte.

56. Mouton II p. 46, la Fidelle Gavotte.

57. Milleran f. 66v, Gavote de l'opera d' Isis transpose' par Mr. Mouton.

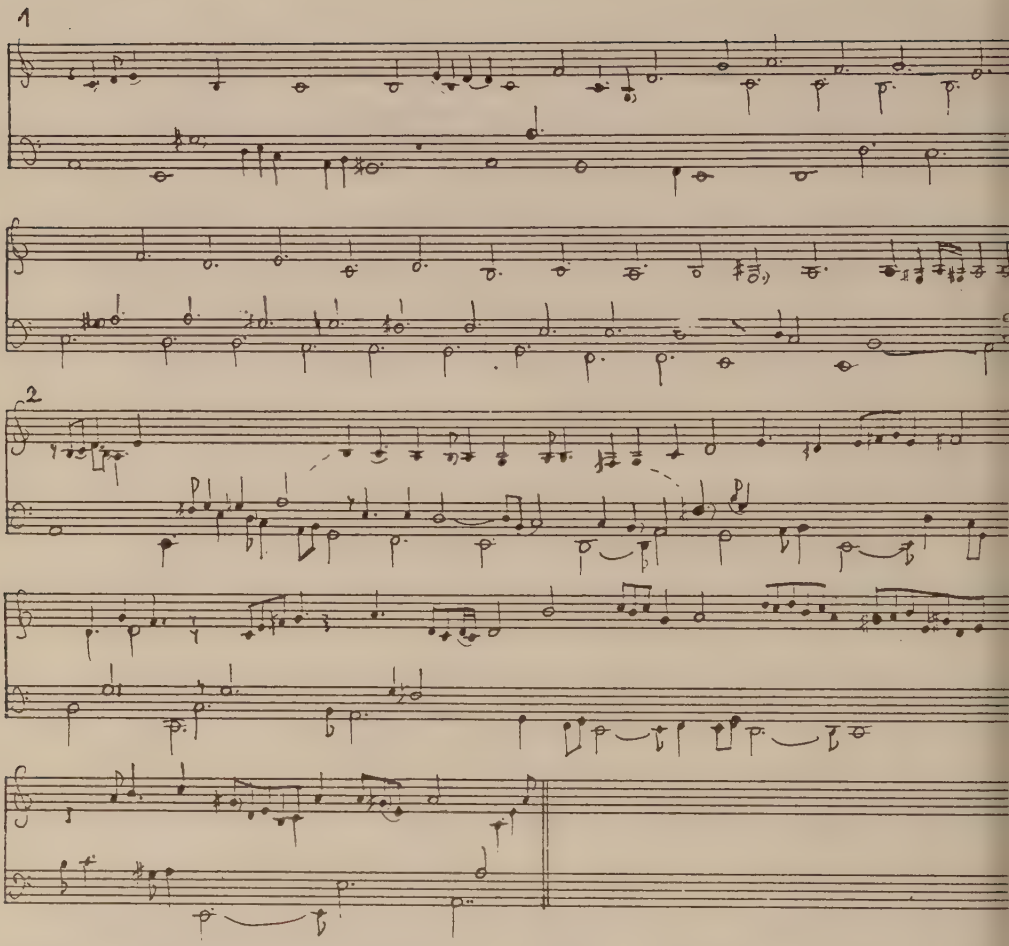
58. Milleran f. 14v, Menuet de l'opera d' Andromede transpose' par Mr. Mouton .

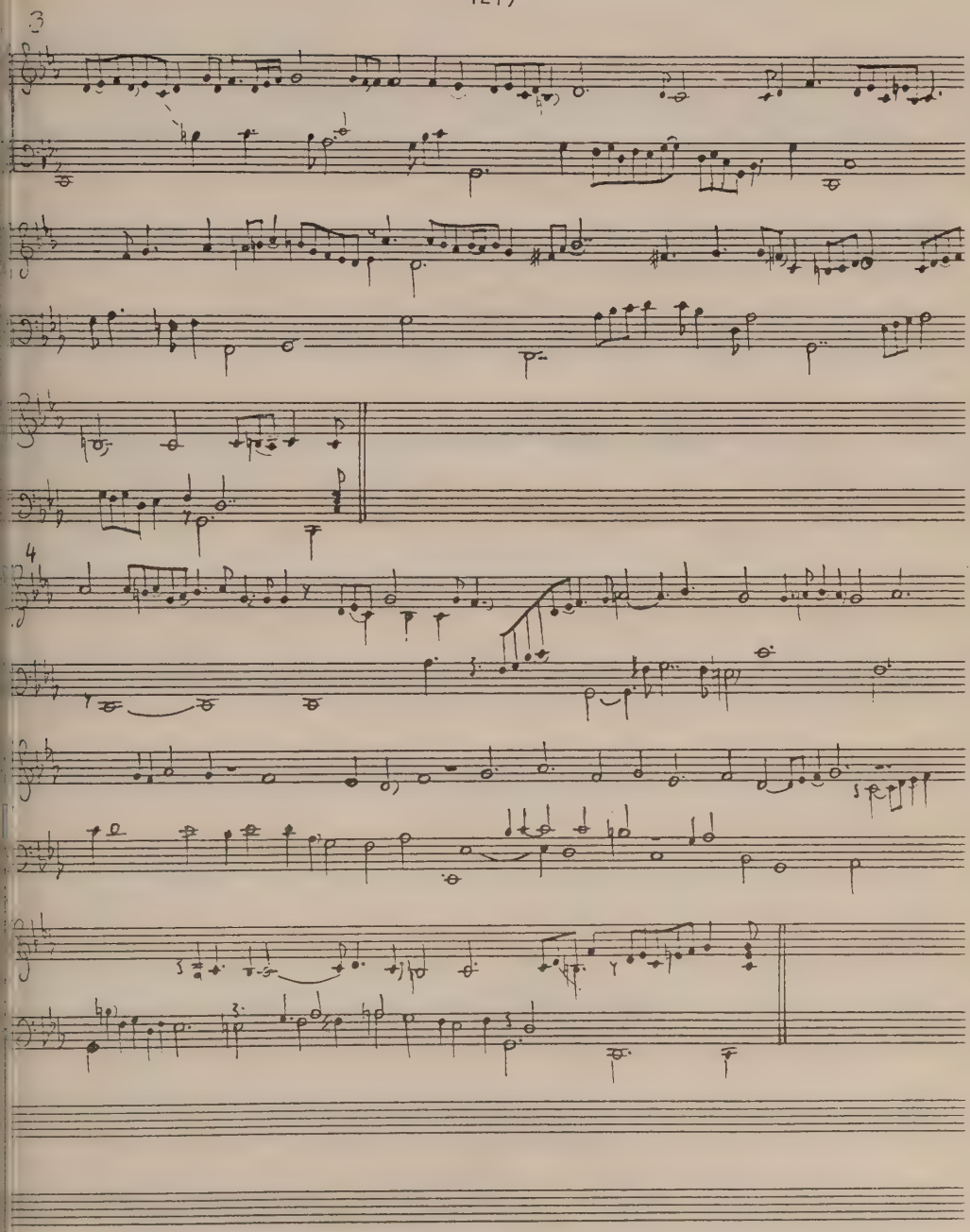
59. Milleran f. 24v, Menuet de l' opera de Belleofon transpose' par Mr. Mouton.

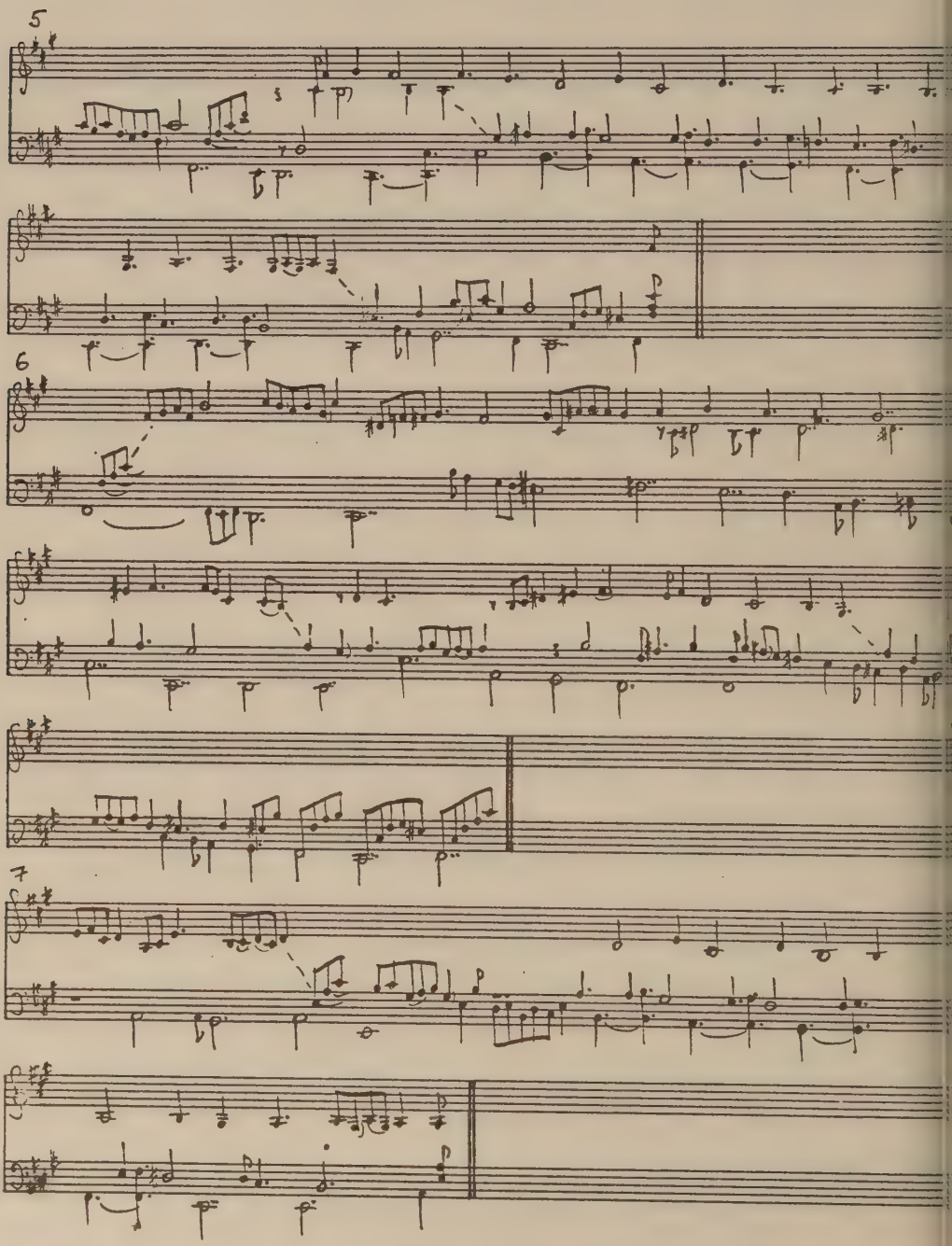
60. Milleran f. 27r, Menuet de l' opera de Proserpine transpose' par Mr. Mouton.

61. Milleran f. 87v, Menuet de l' opera du trionfe de l'amour transpose' par Mr. Mouton.

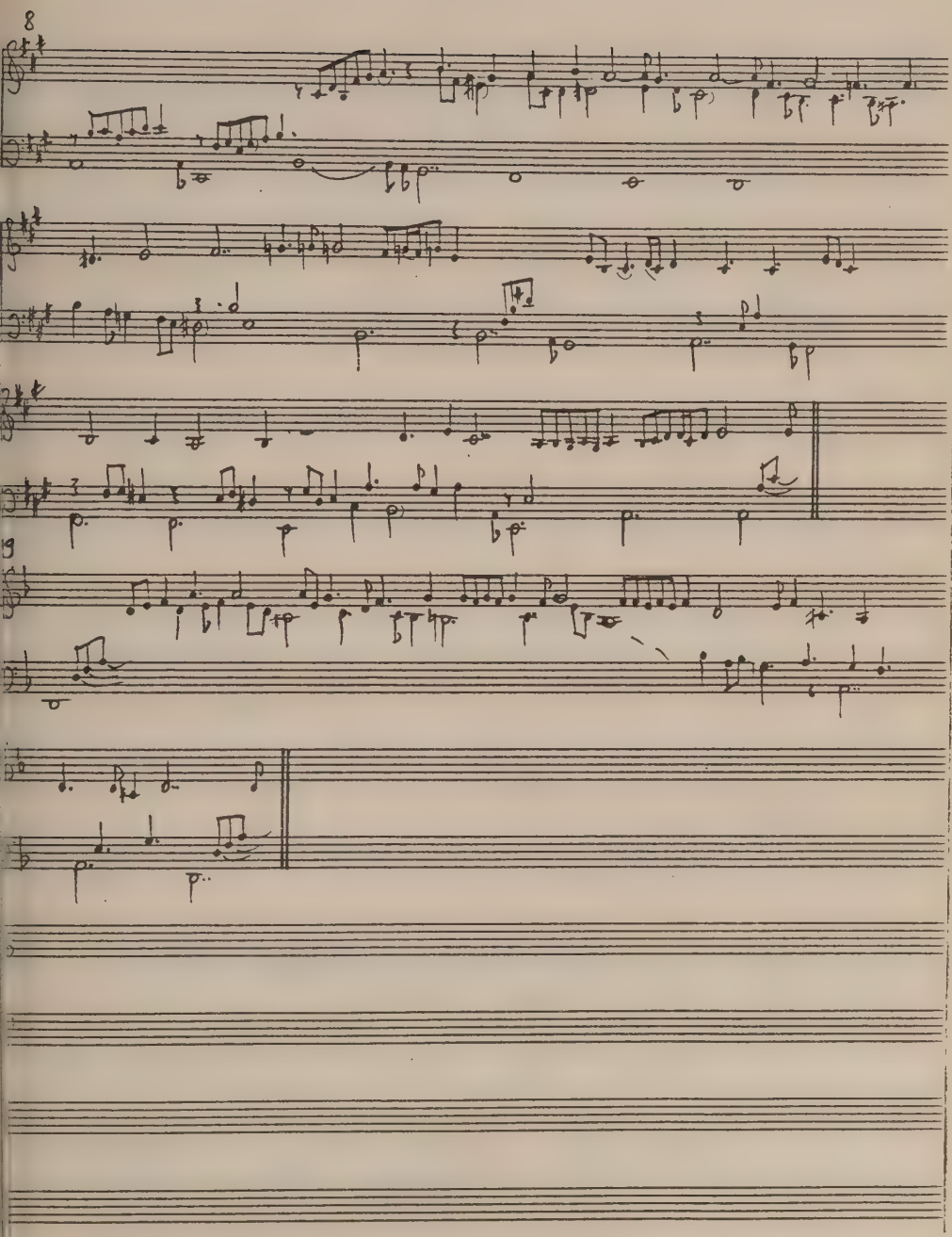
62. Milleran f. 77v, Chacone de Mouton.

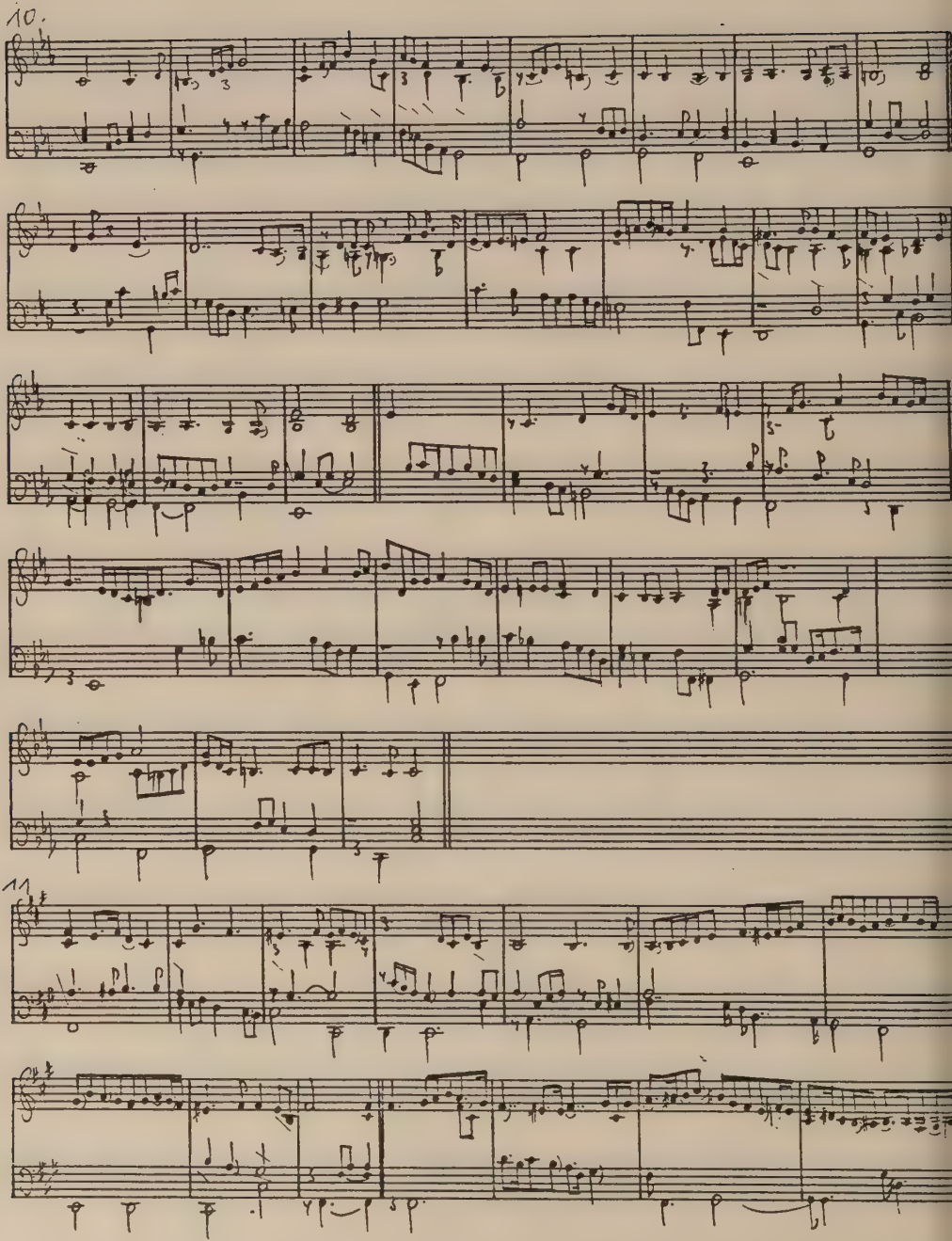

1
2

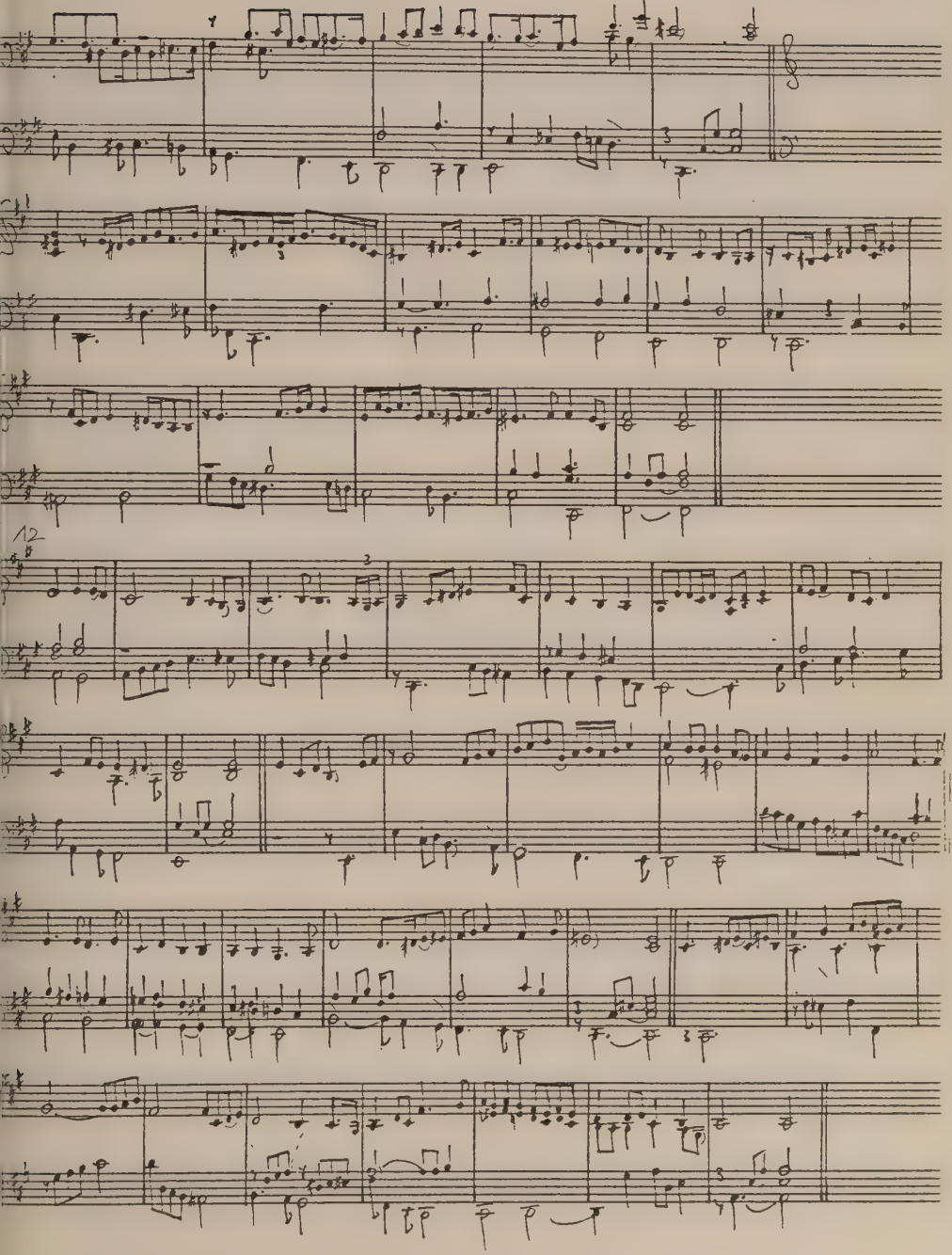

3
4

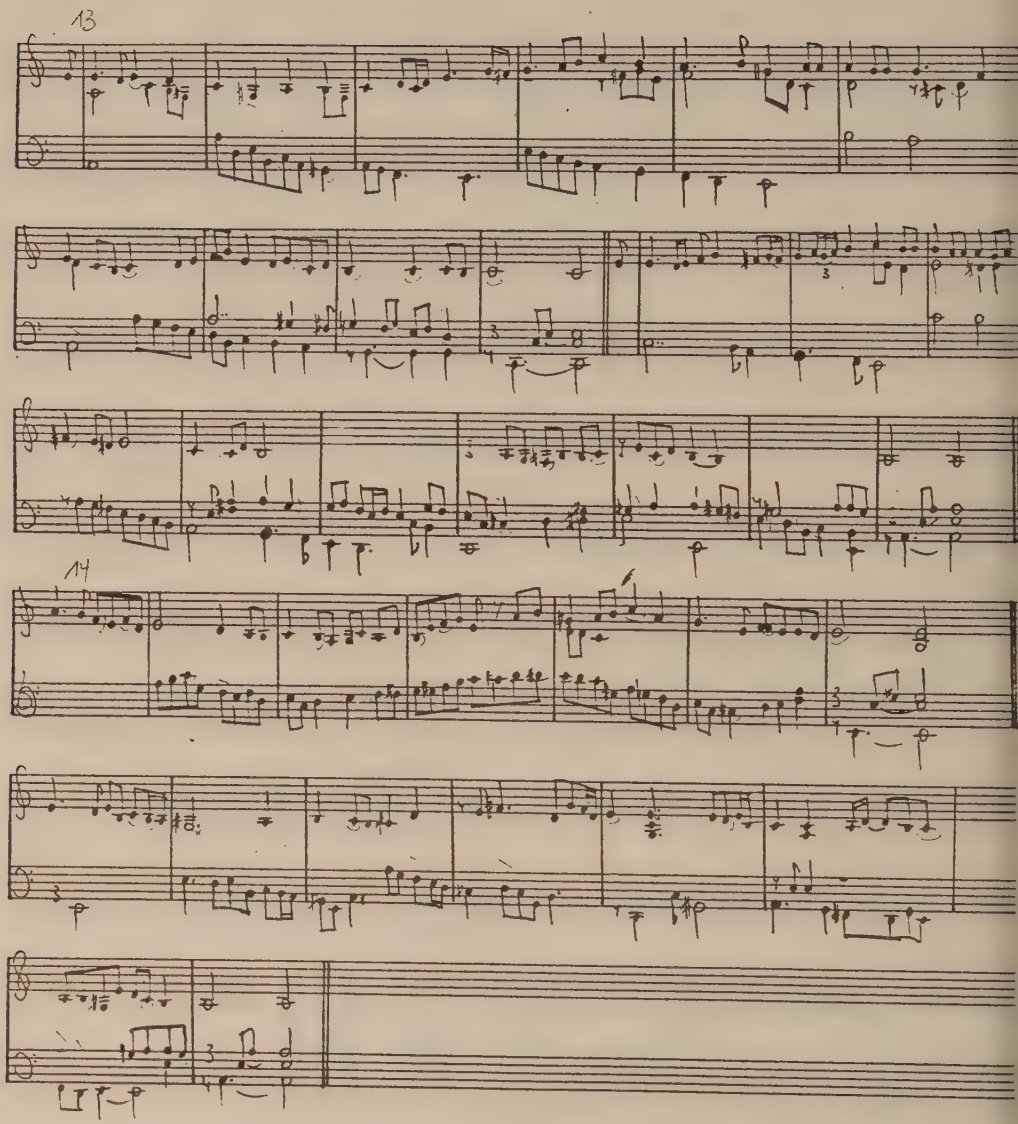


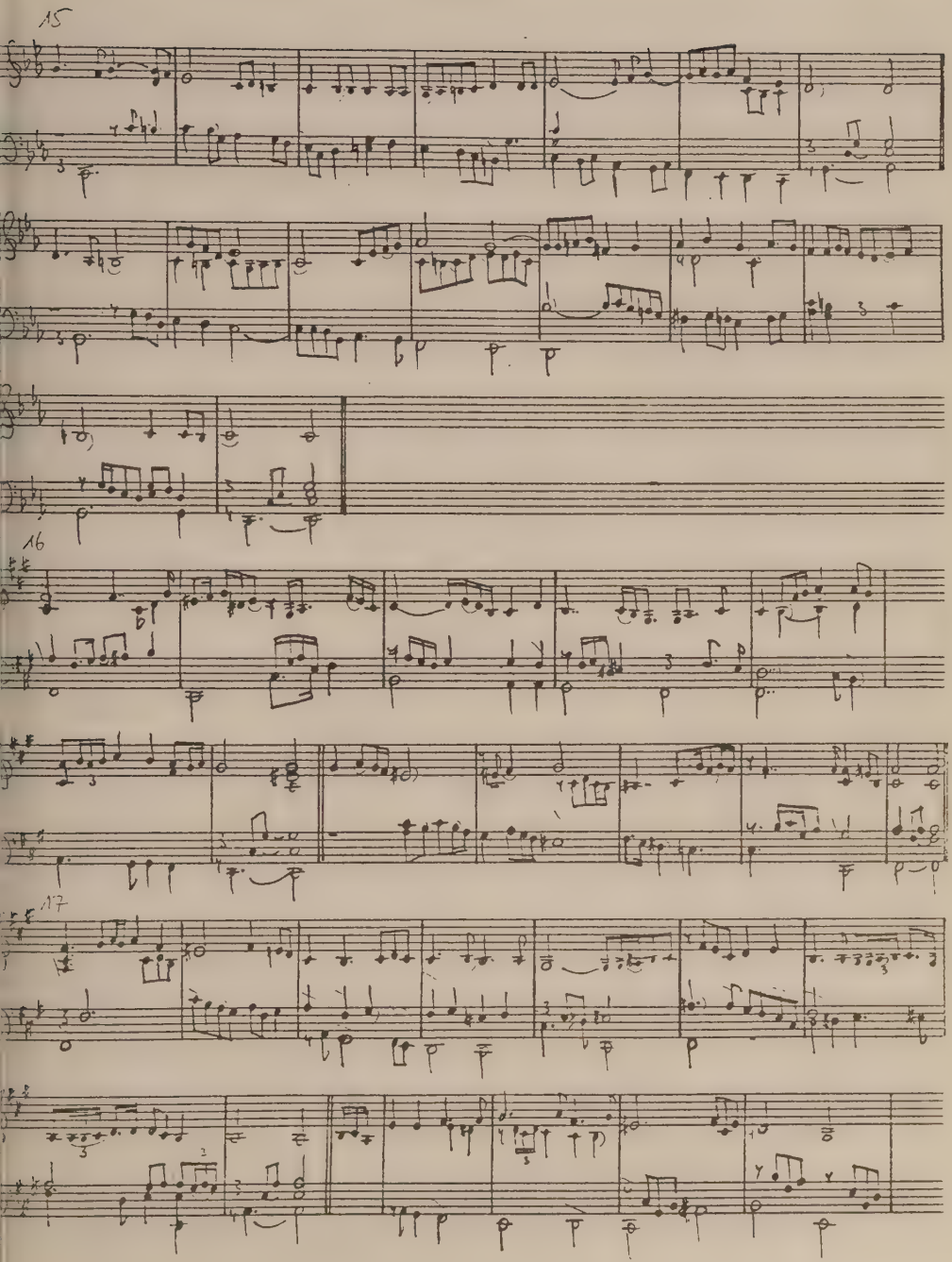
Stor Nr. 19, 14 Systeme ®

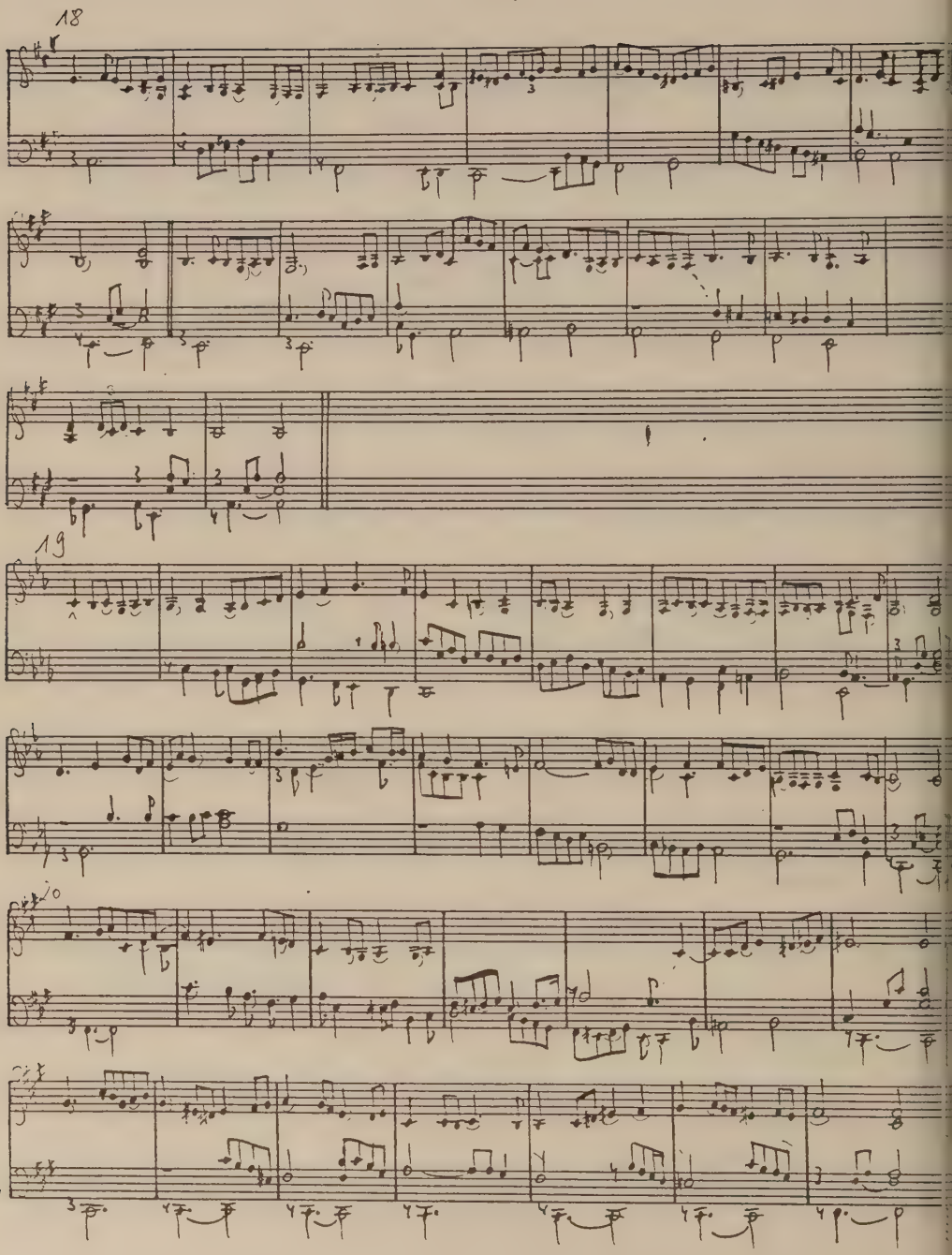



10.
11



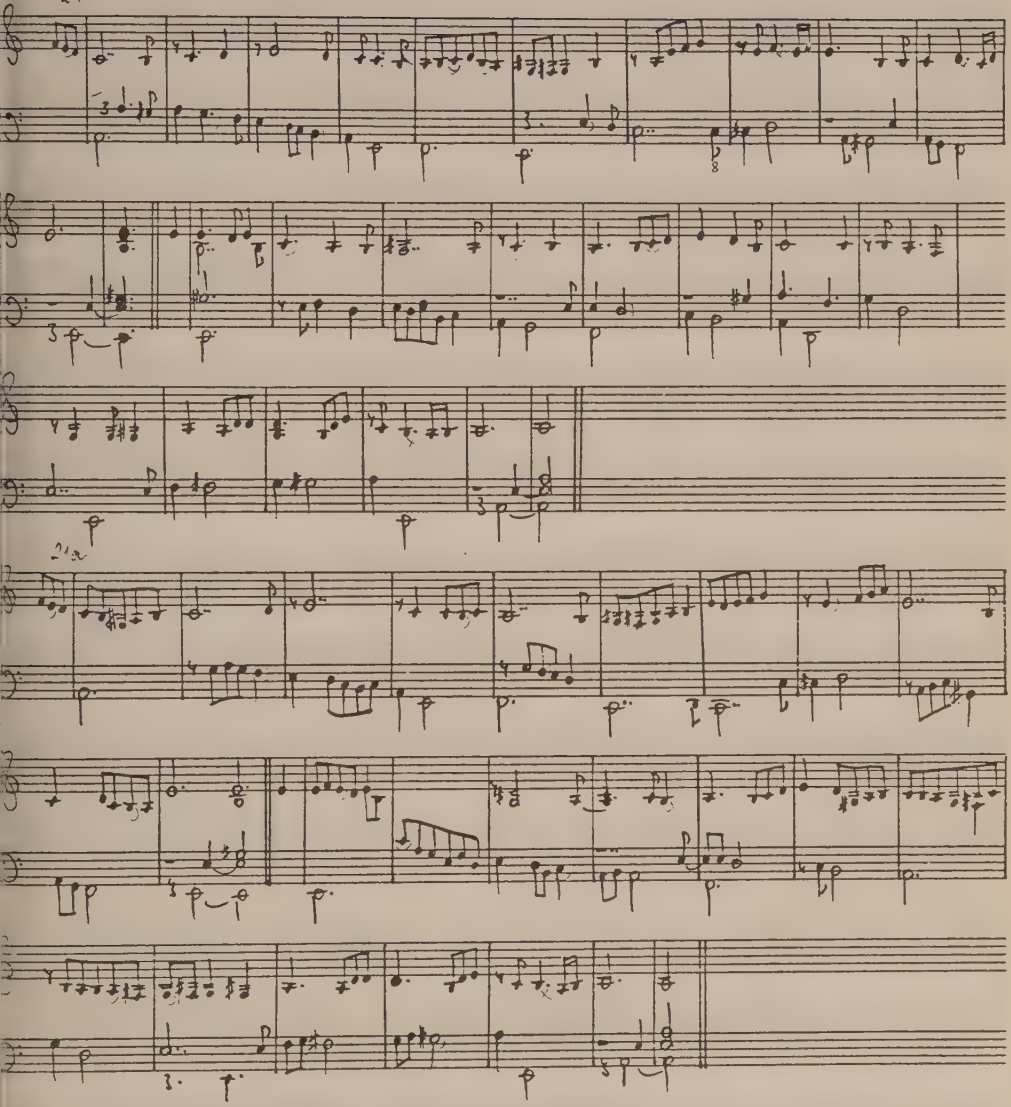

13
14


15
16
17

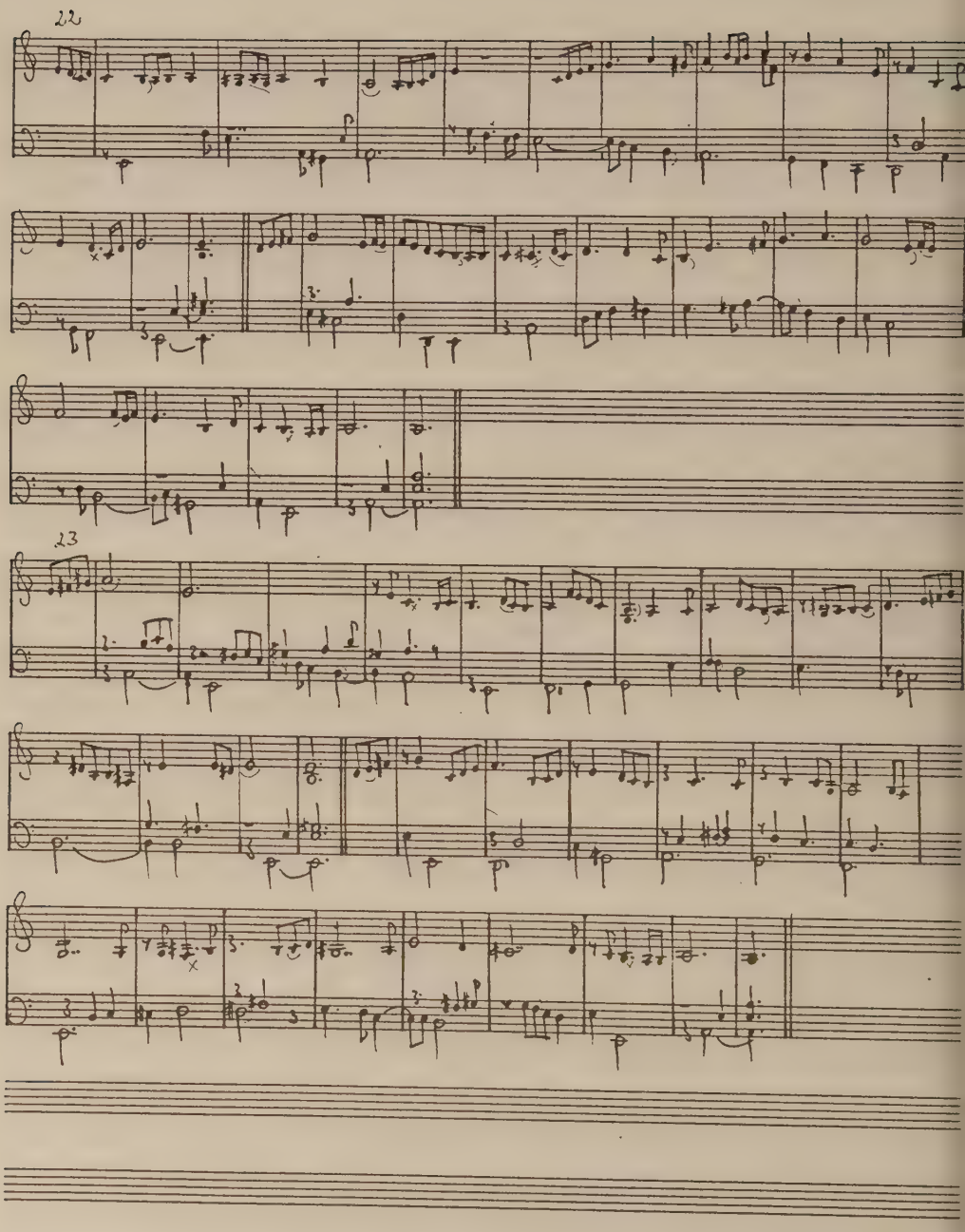

18
19

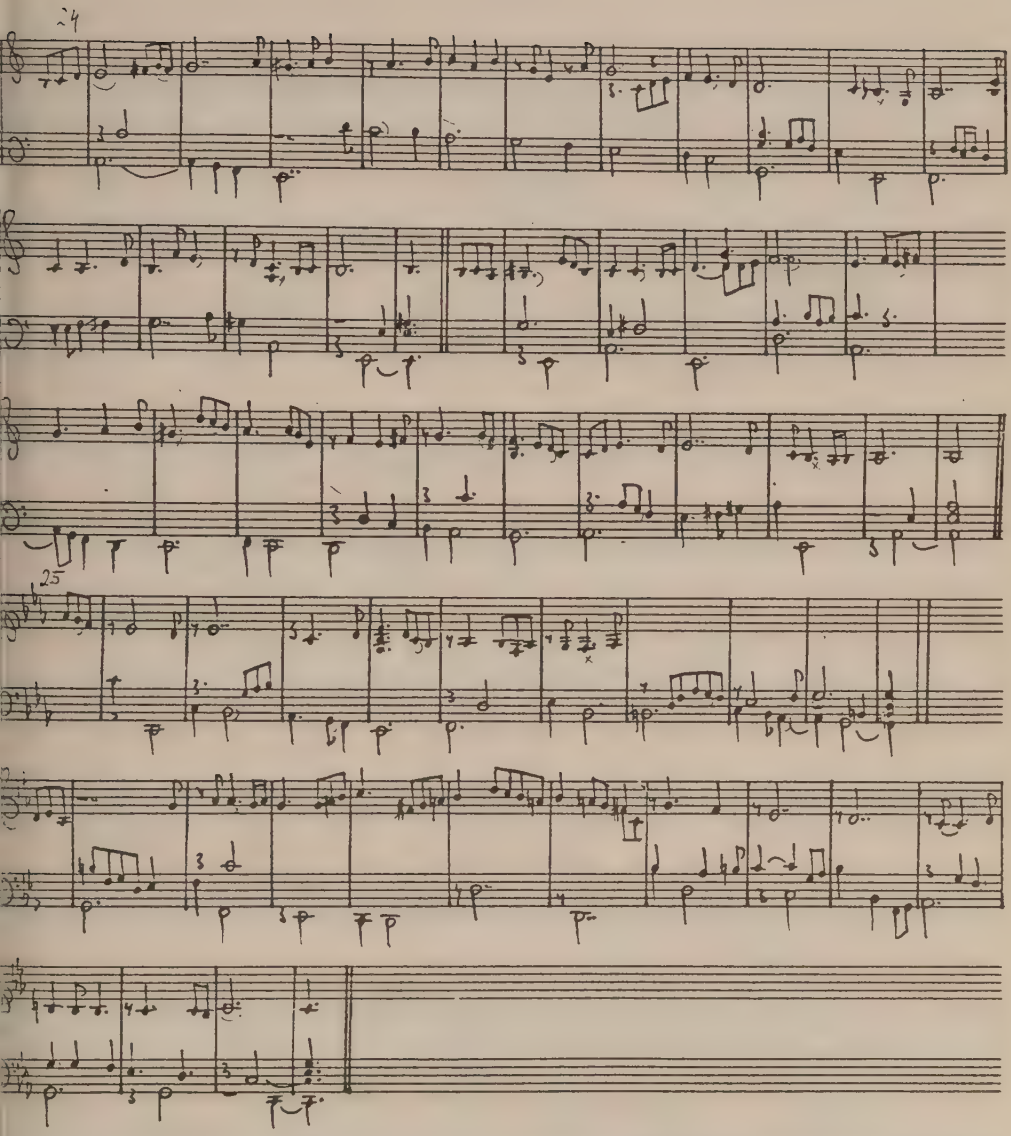
Couranten

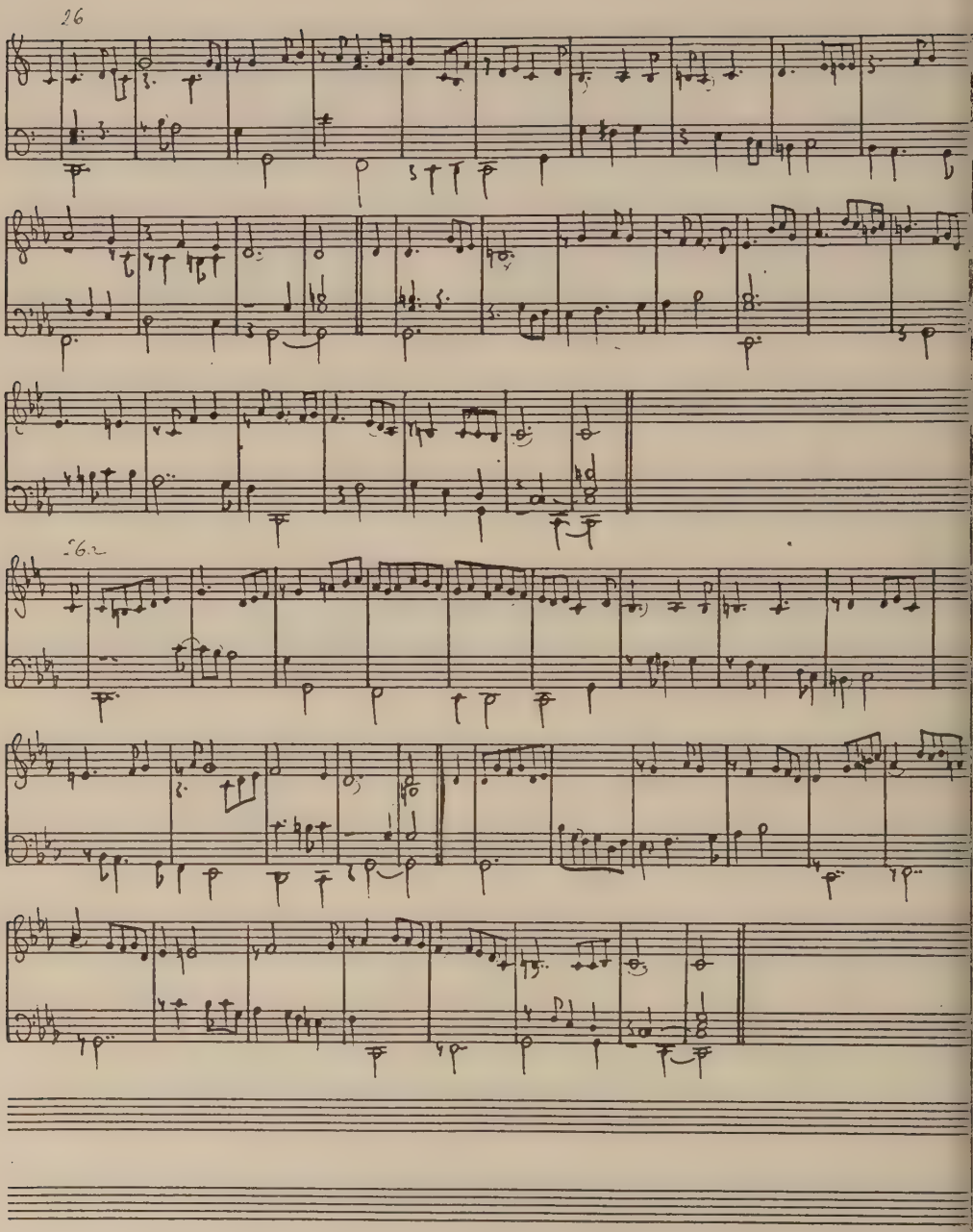
21

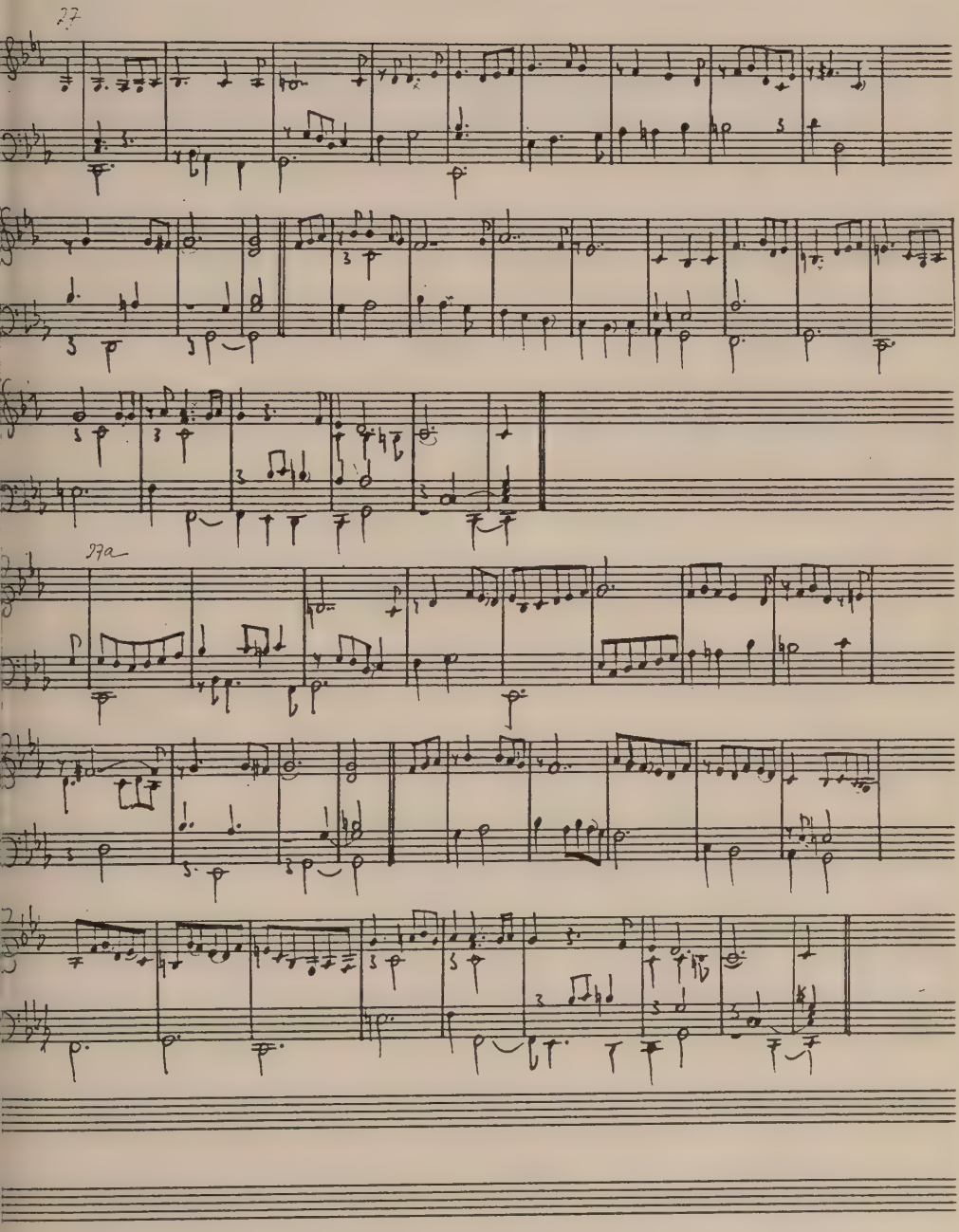


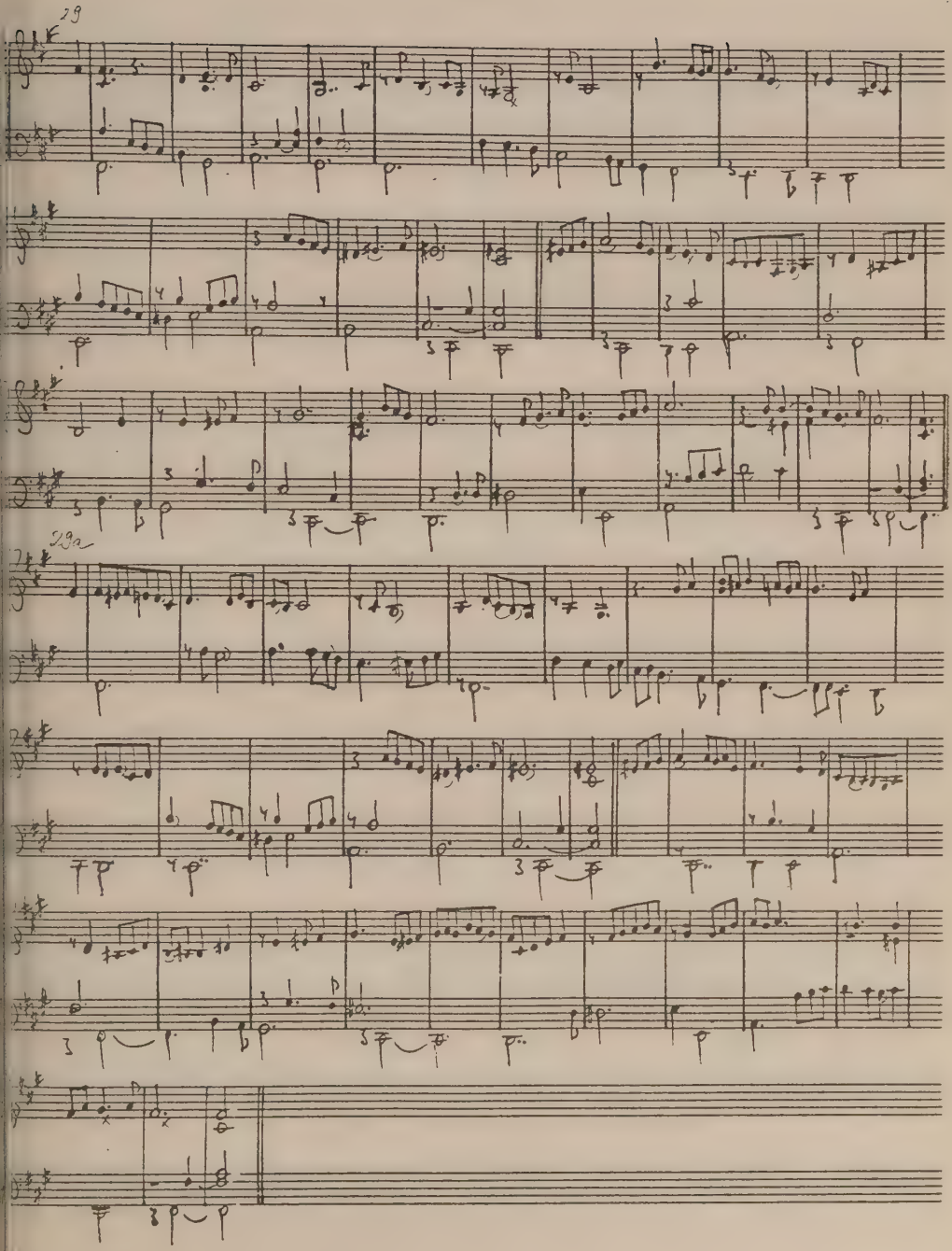
21a

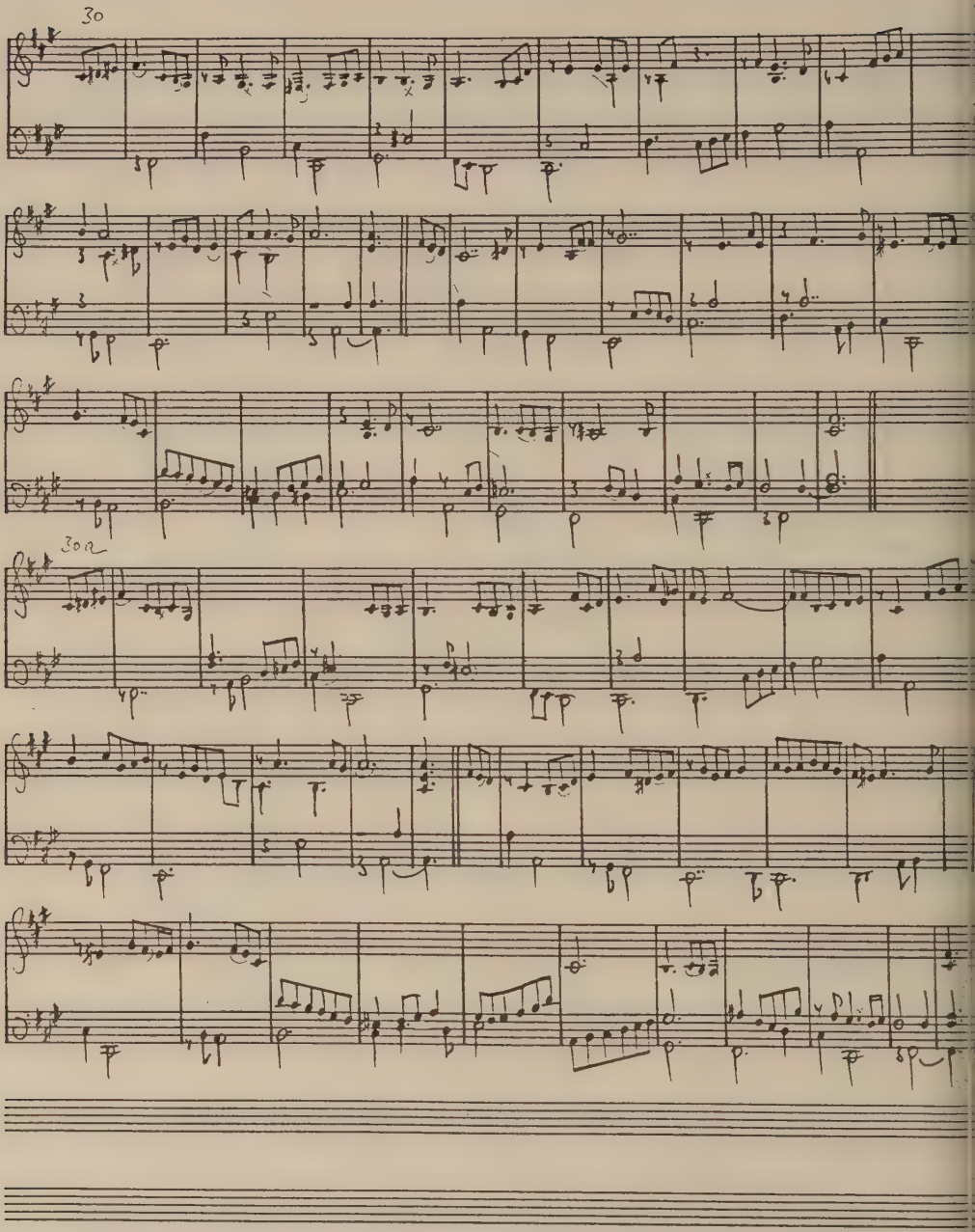

22
23

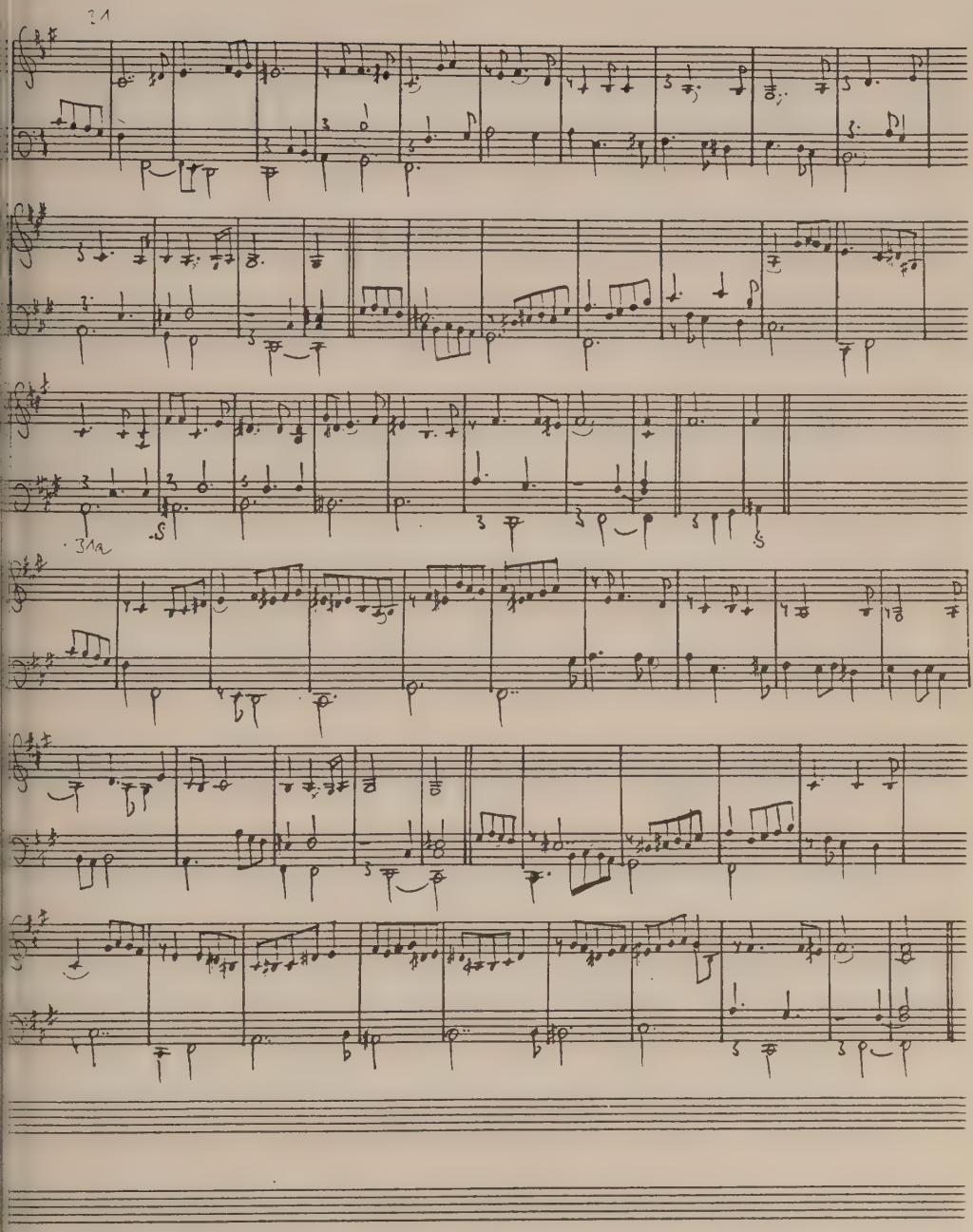

24
25

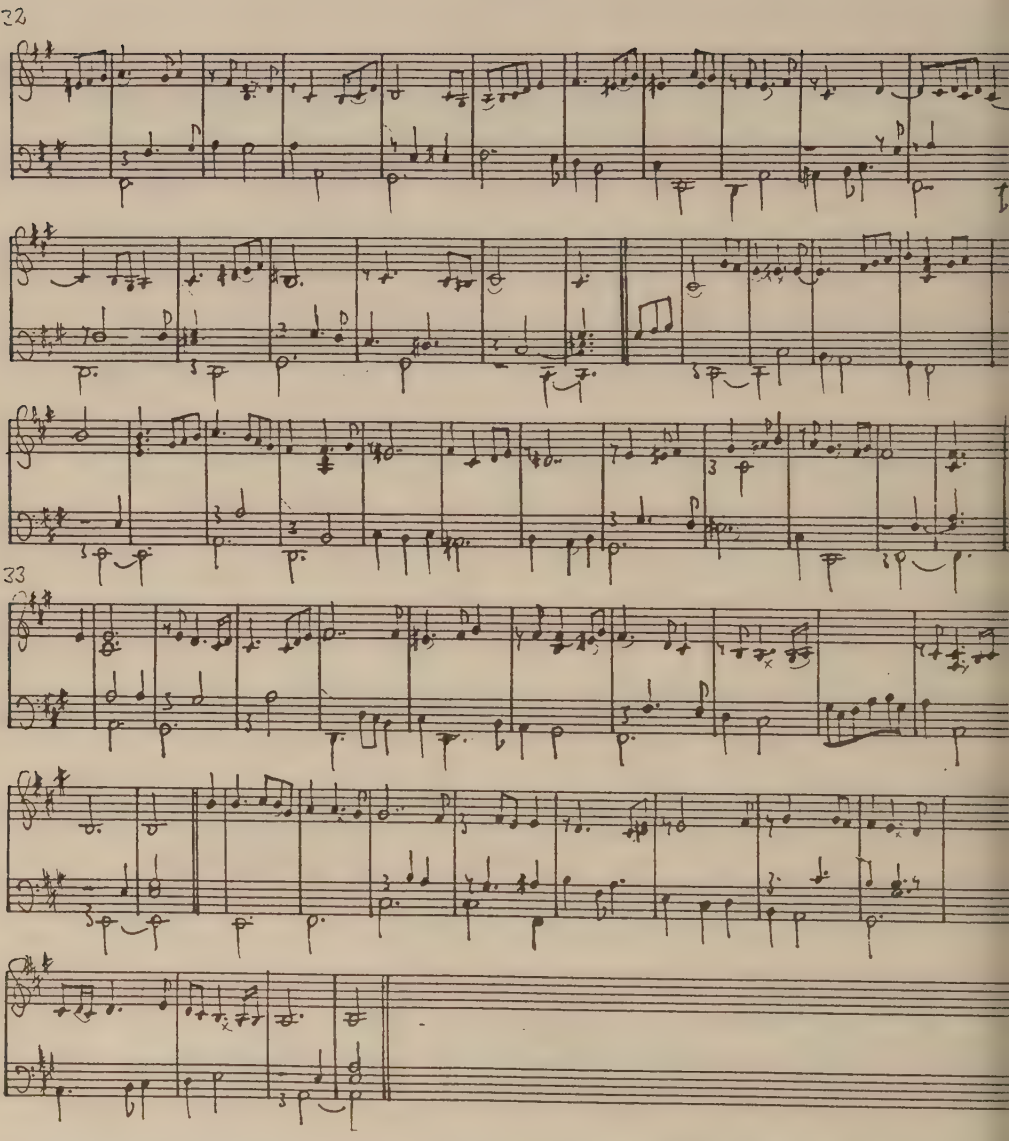

26
26

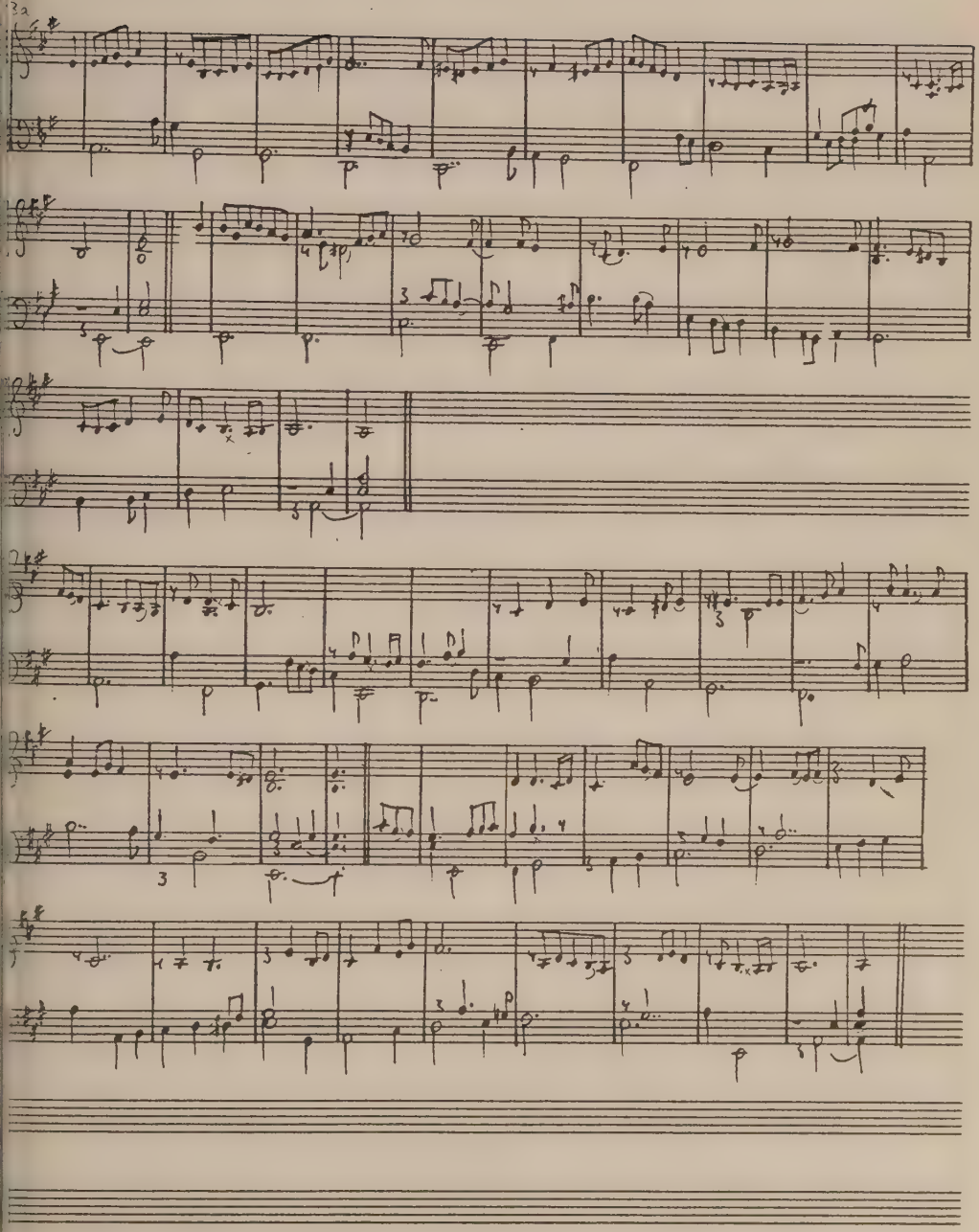

27
27a

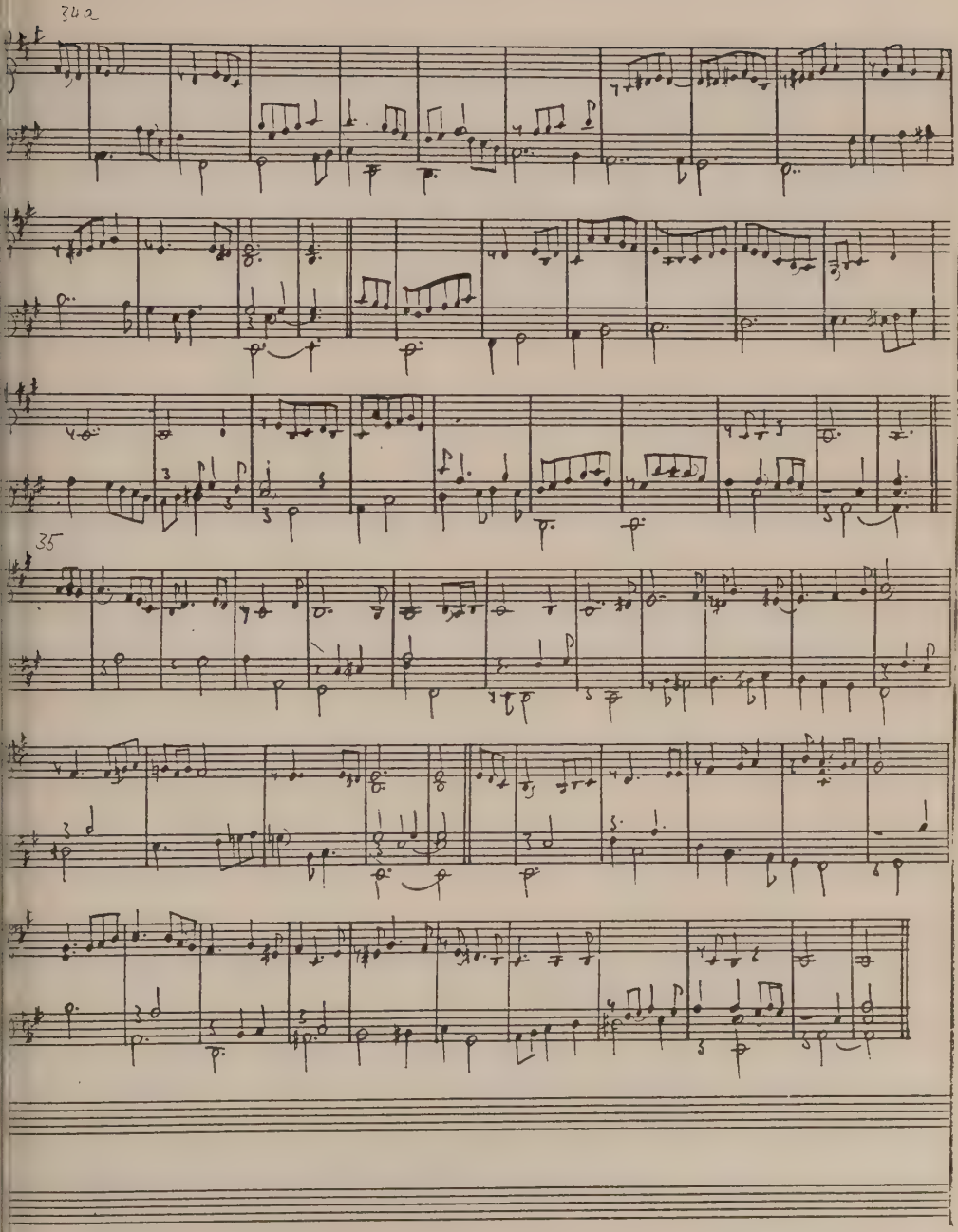

29
29a

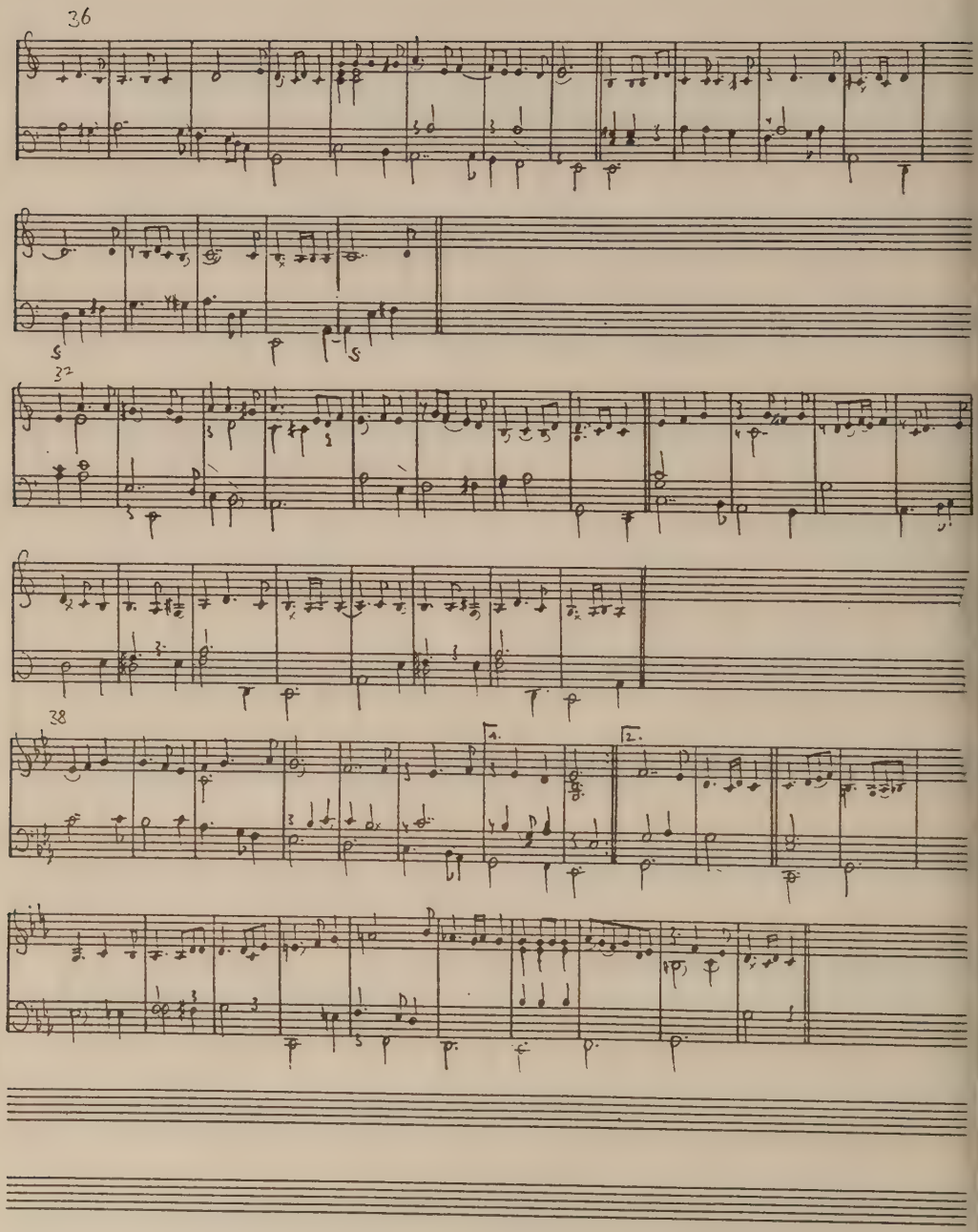

30
30a

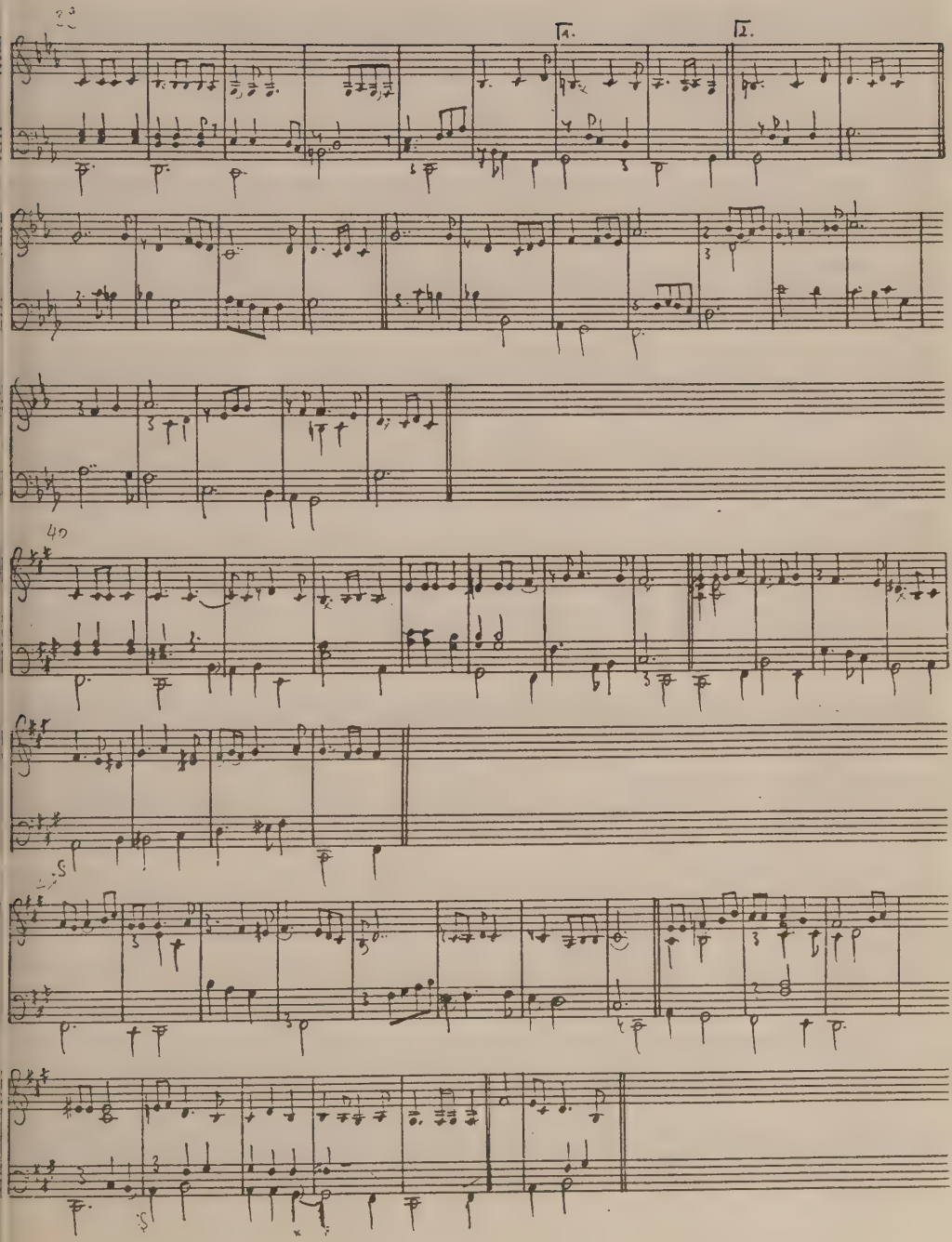

31
31a

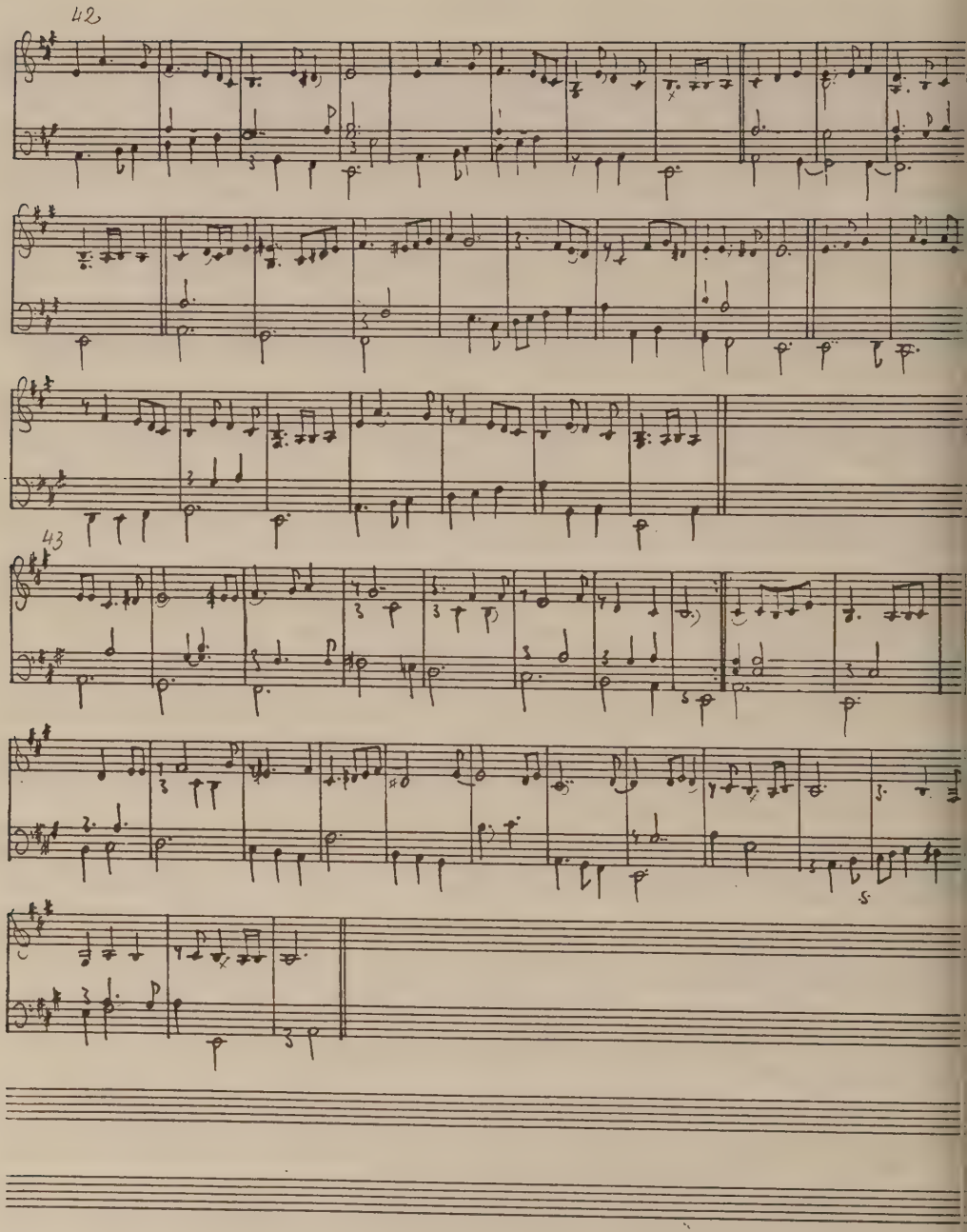

32
33



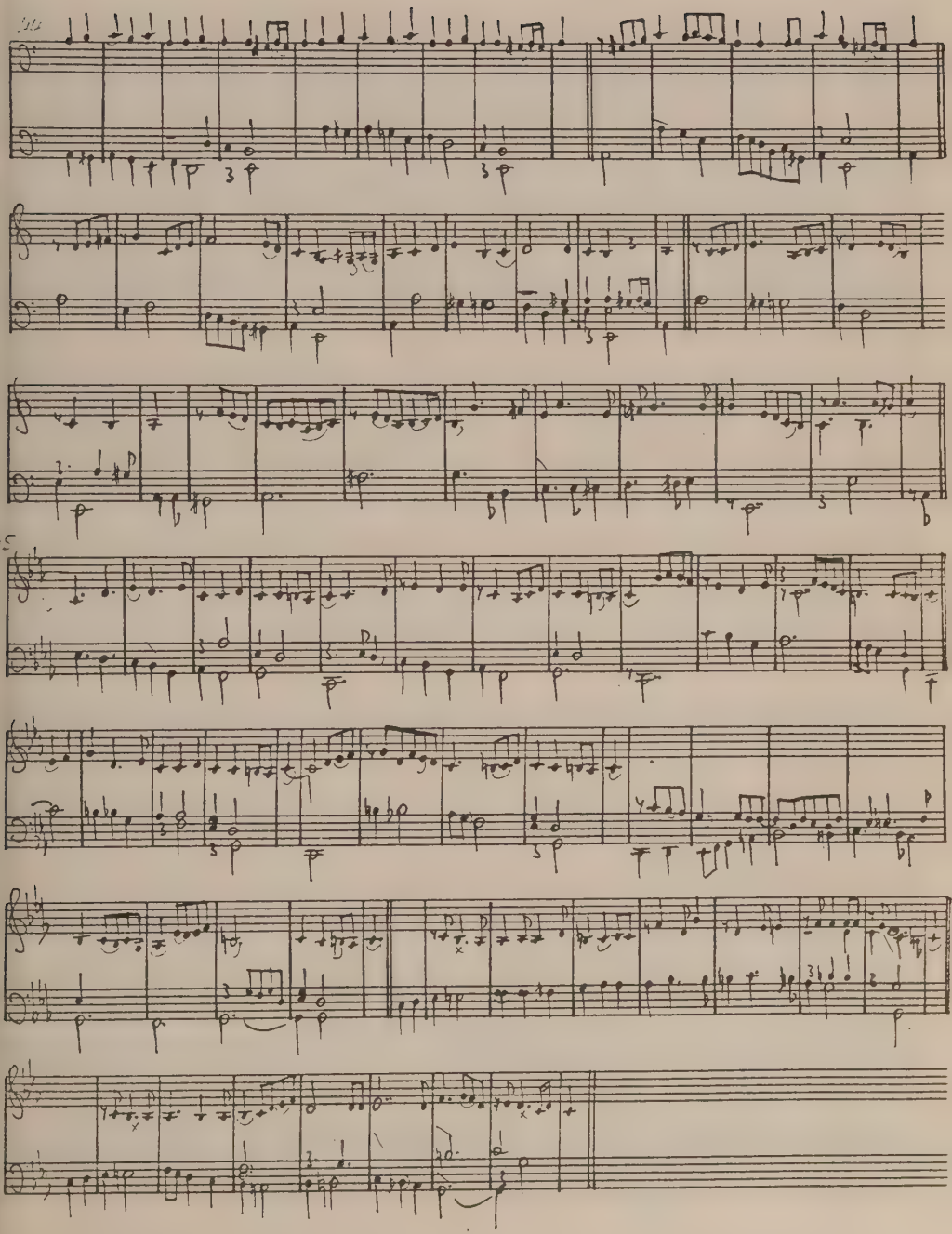

35

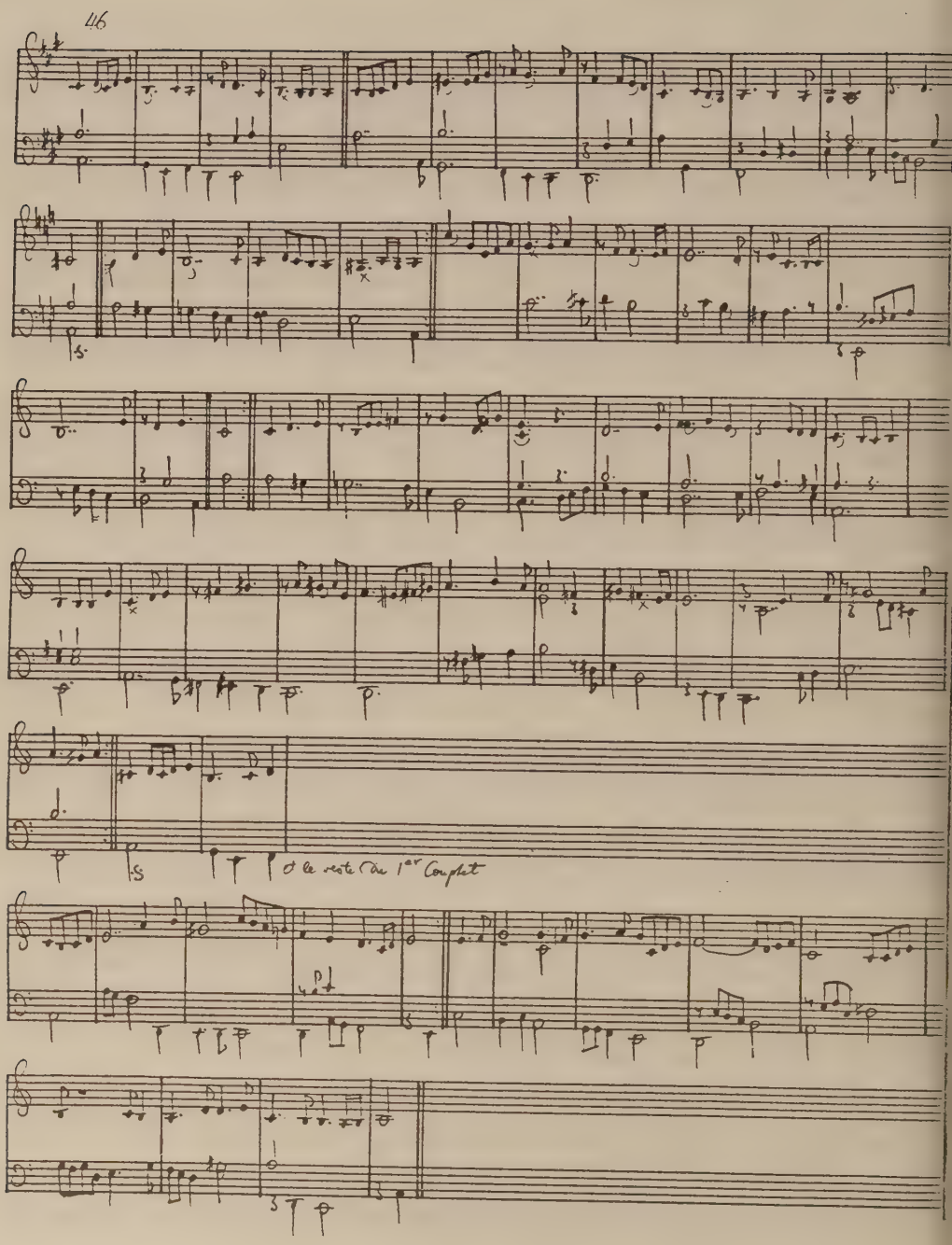

36
32
38

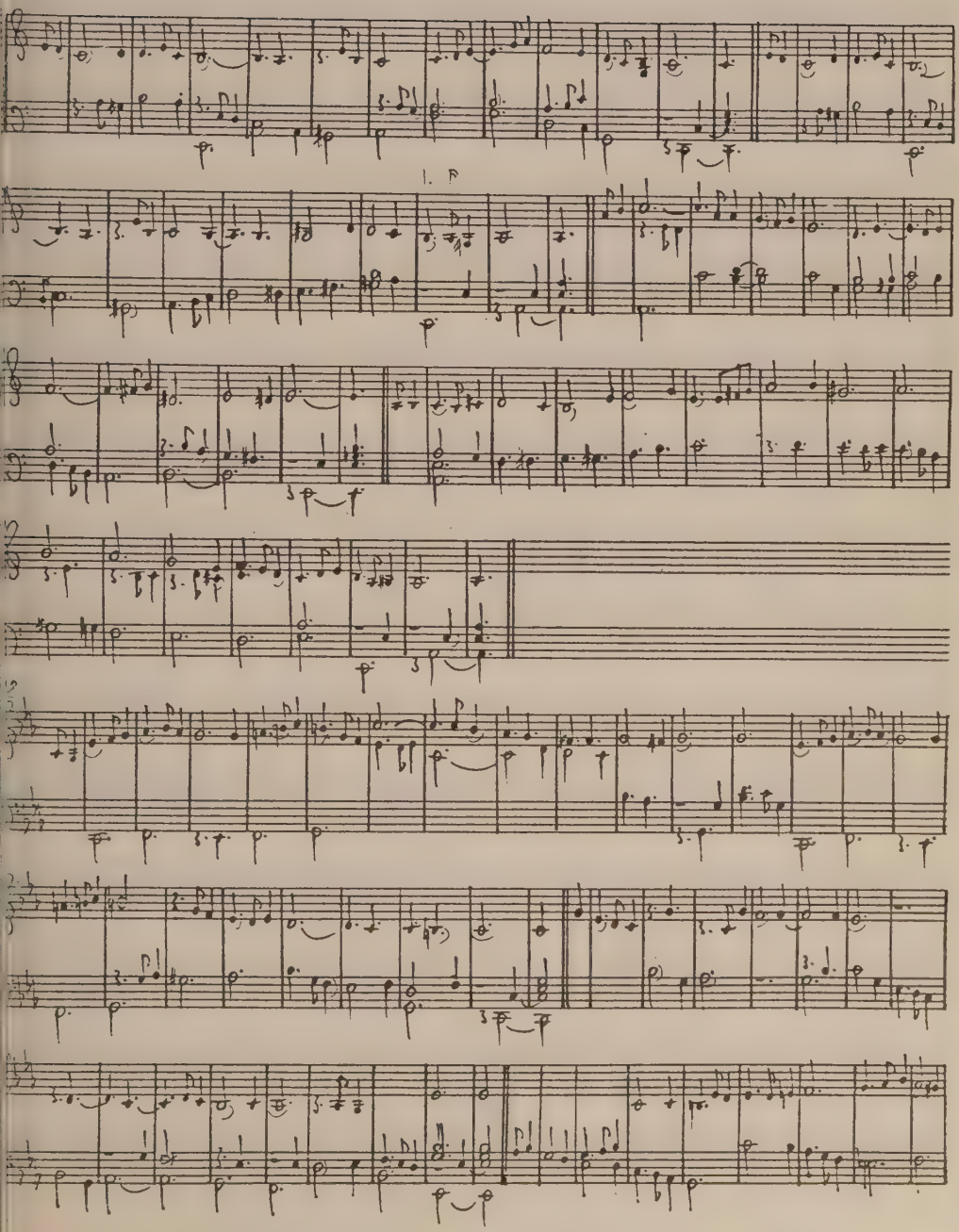


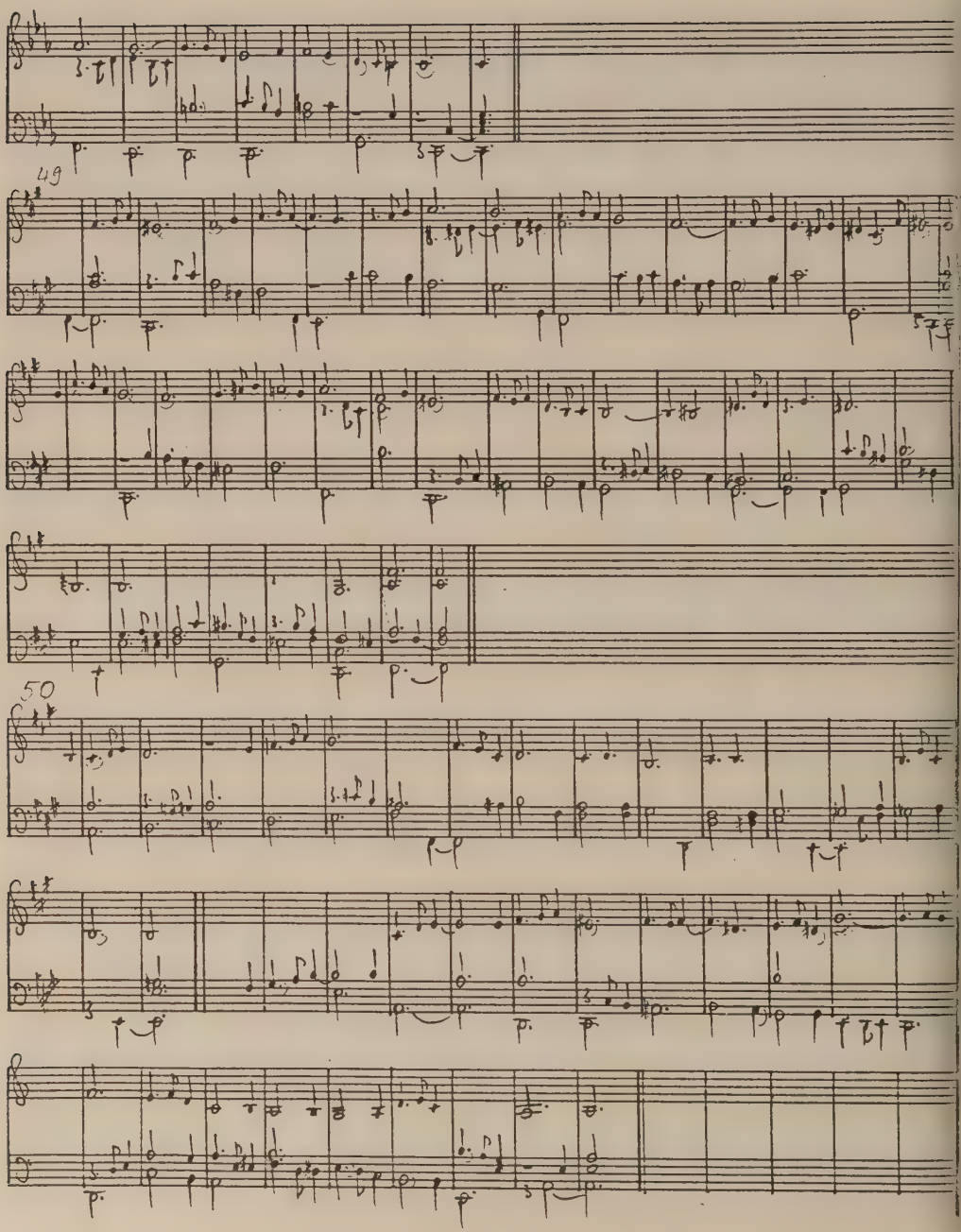

42
43

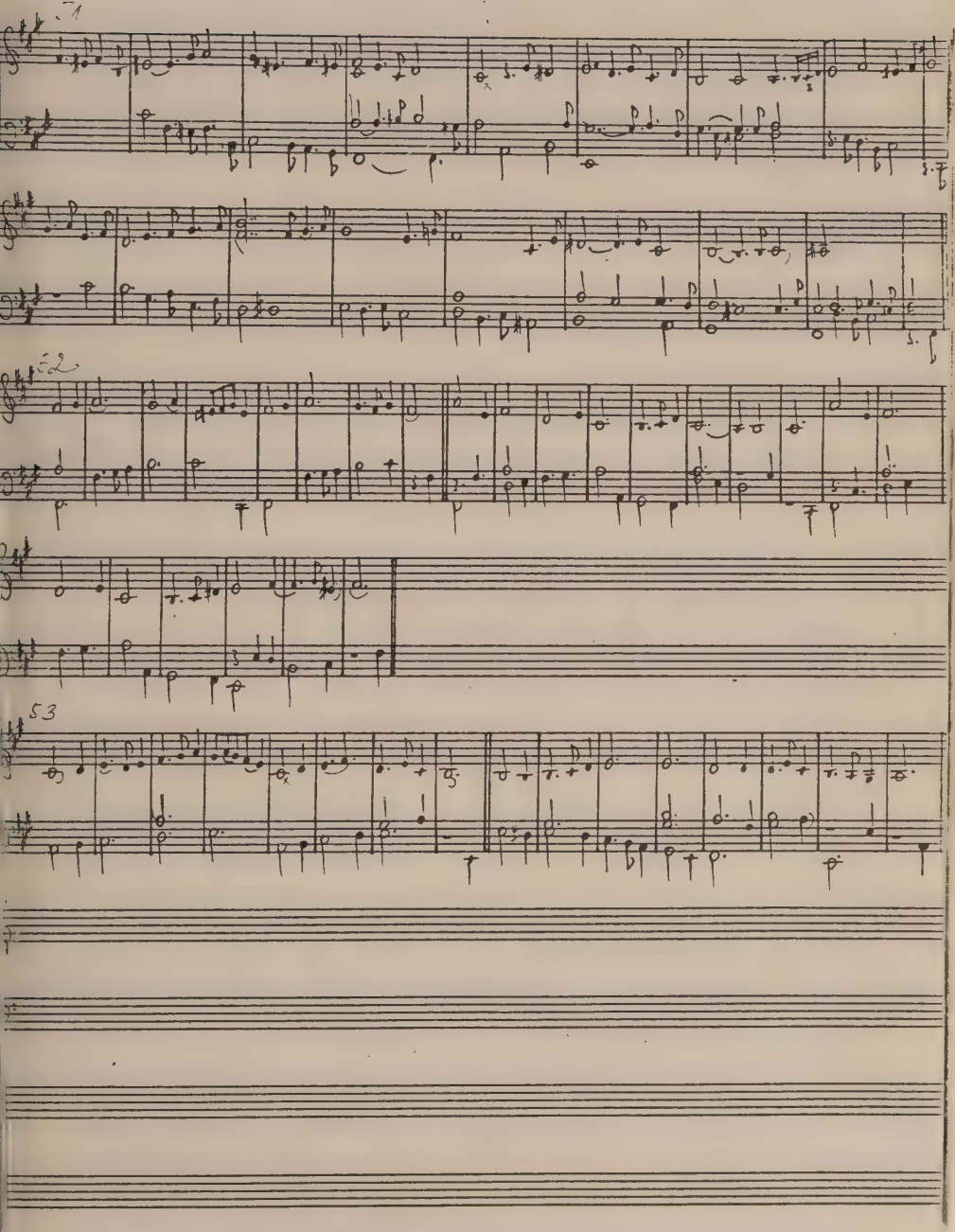
Chaconne, Passacaille

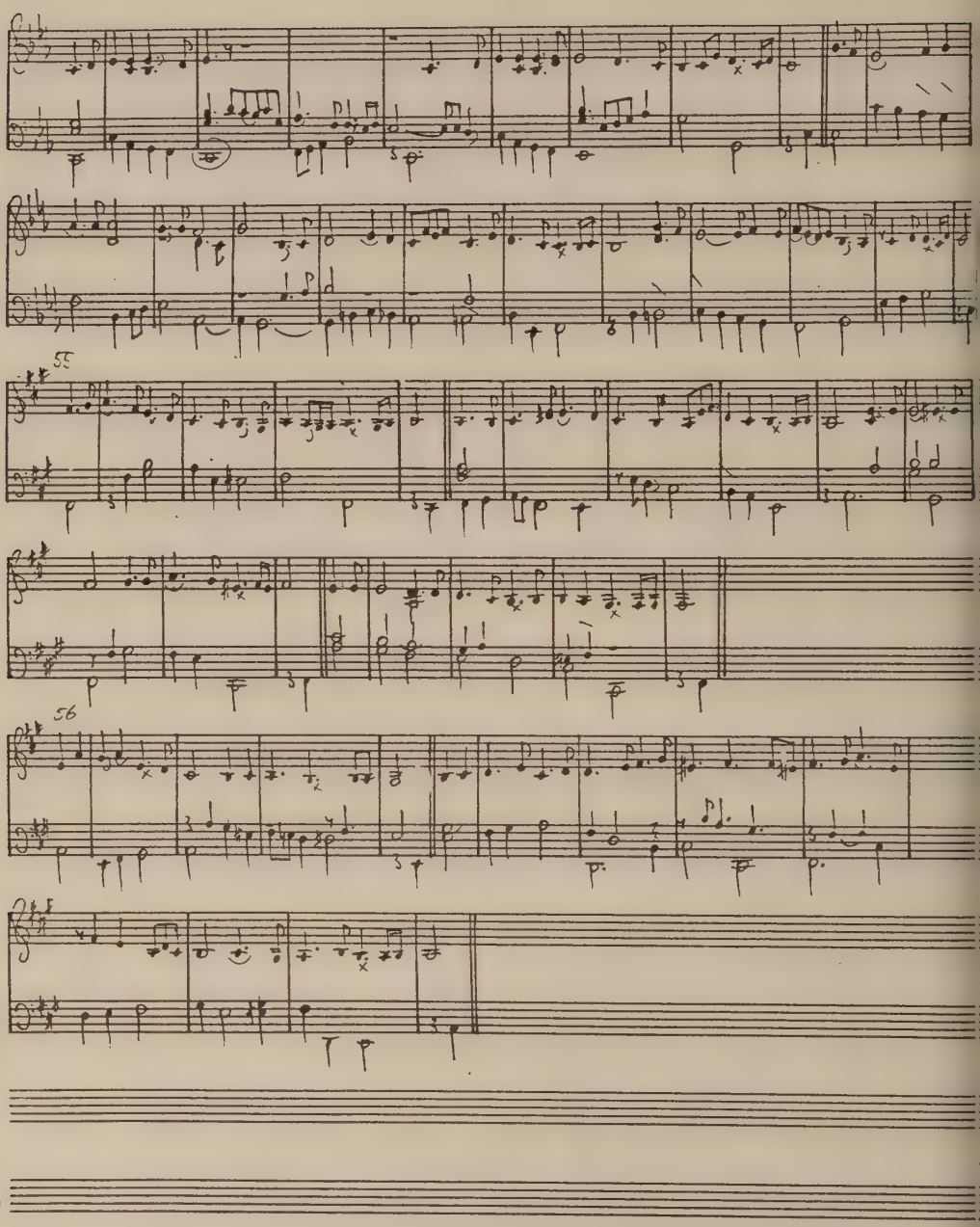


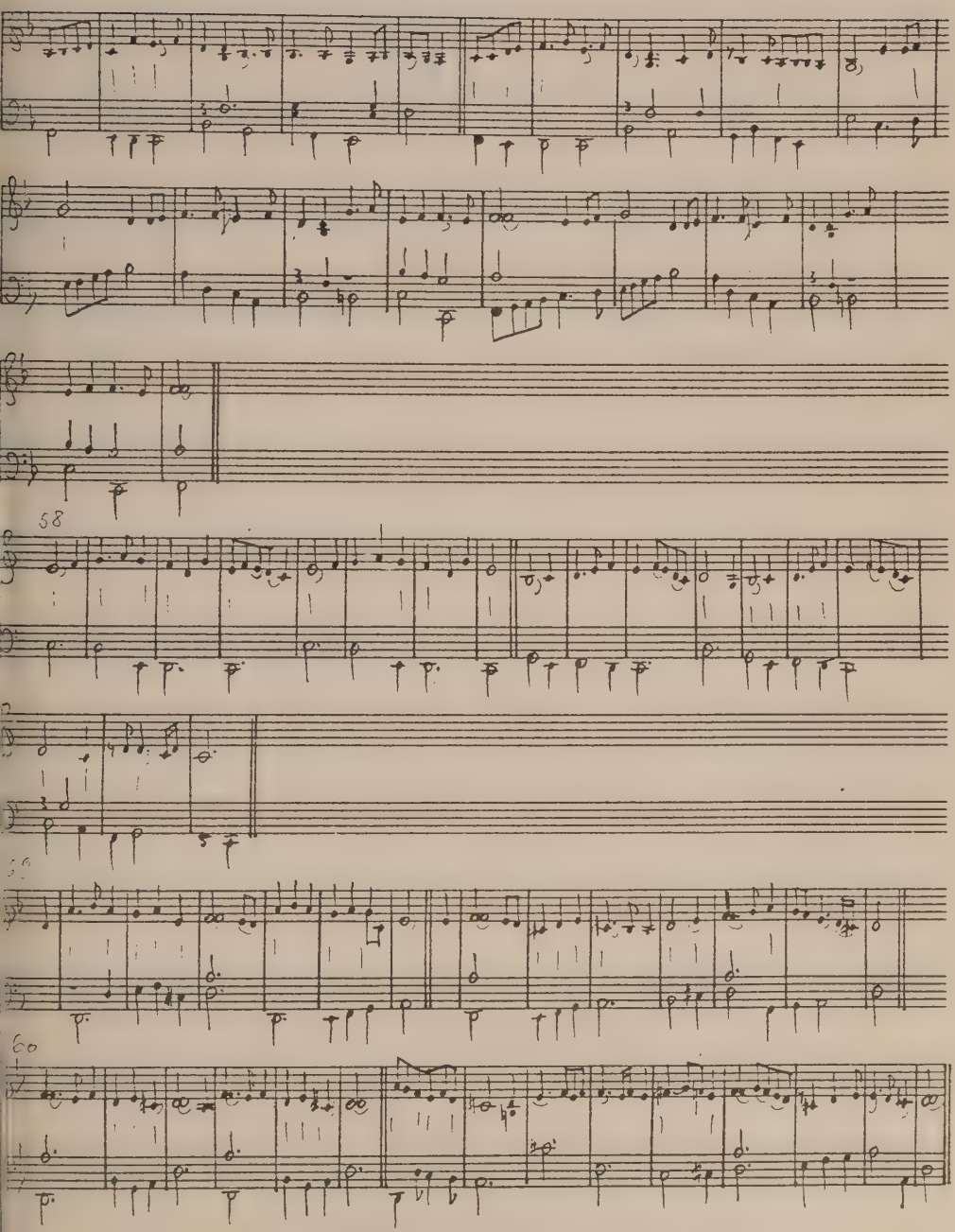

46
S
S
Ø le reste du 1er Couplet

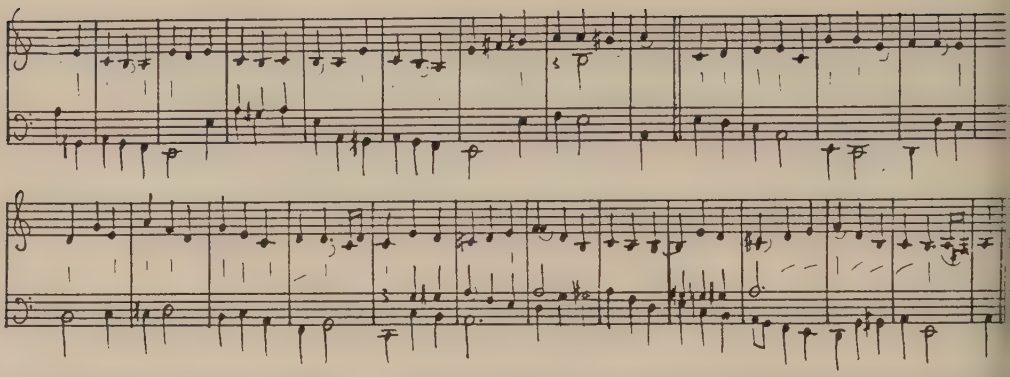



49
50


51
52
53


54
55
56





Anhang III

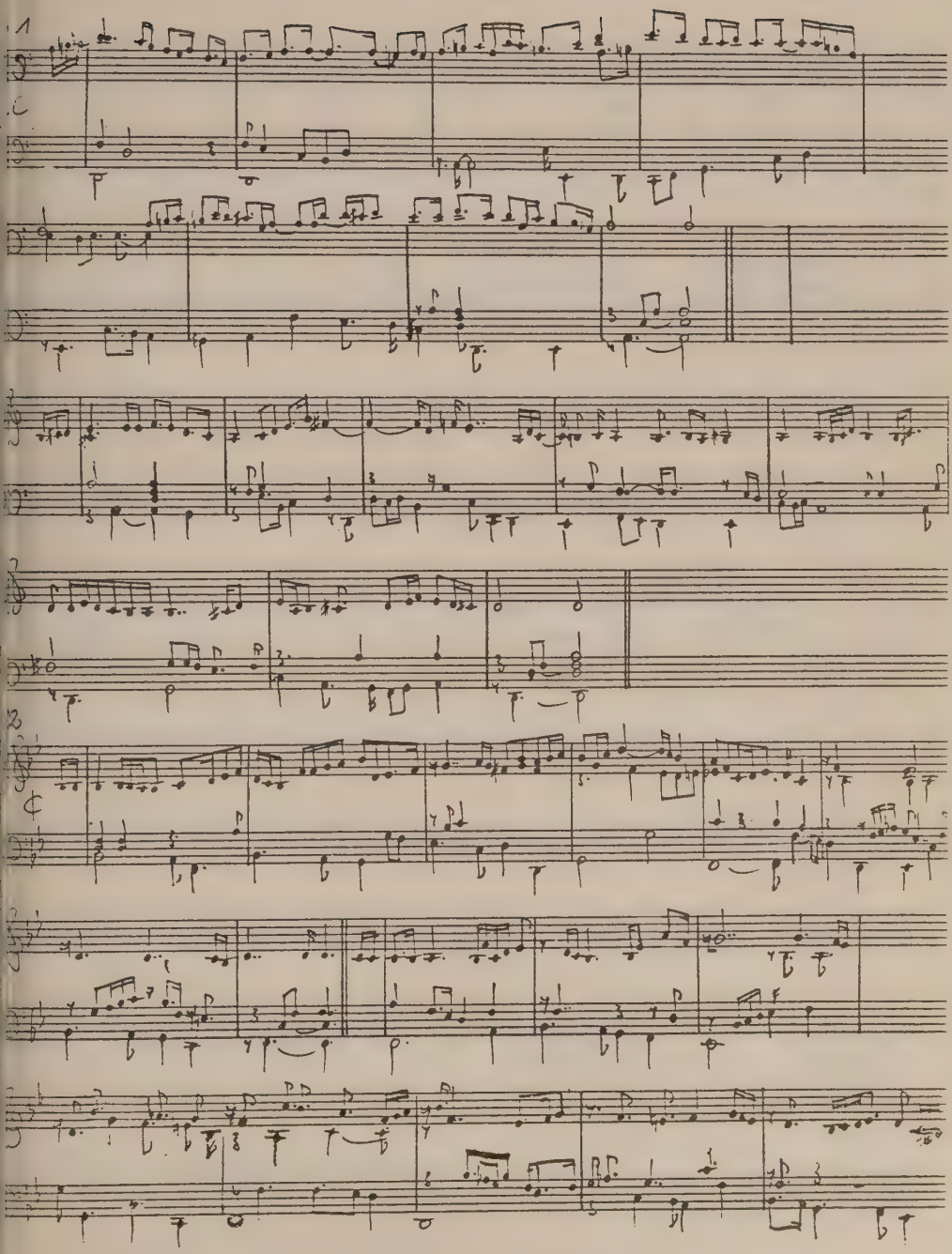
Dufaut, Stücke aus den Manuskripten Kalmar 21.072, Prag KK73, Rostock, XCII-24.

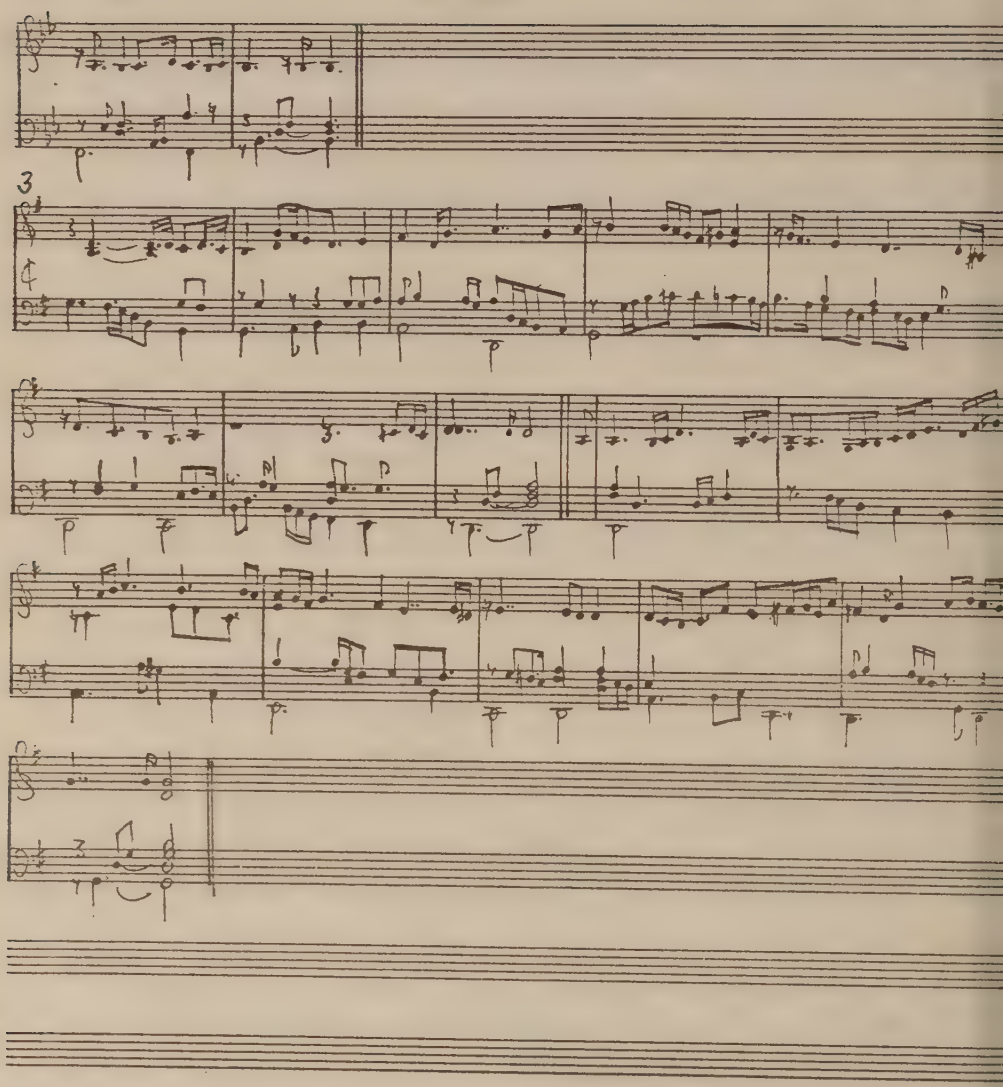
Übertragungen.

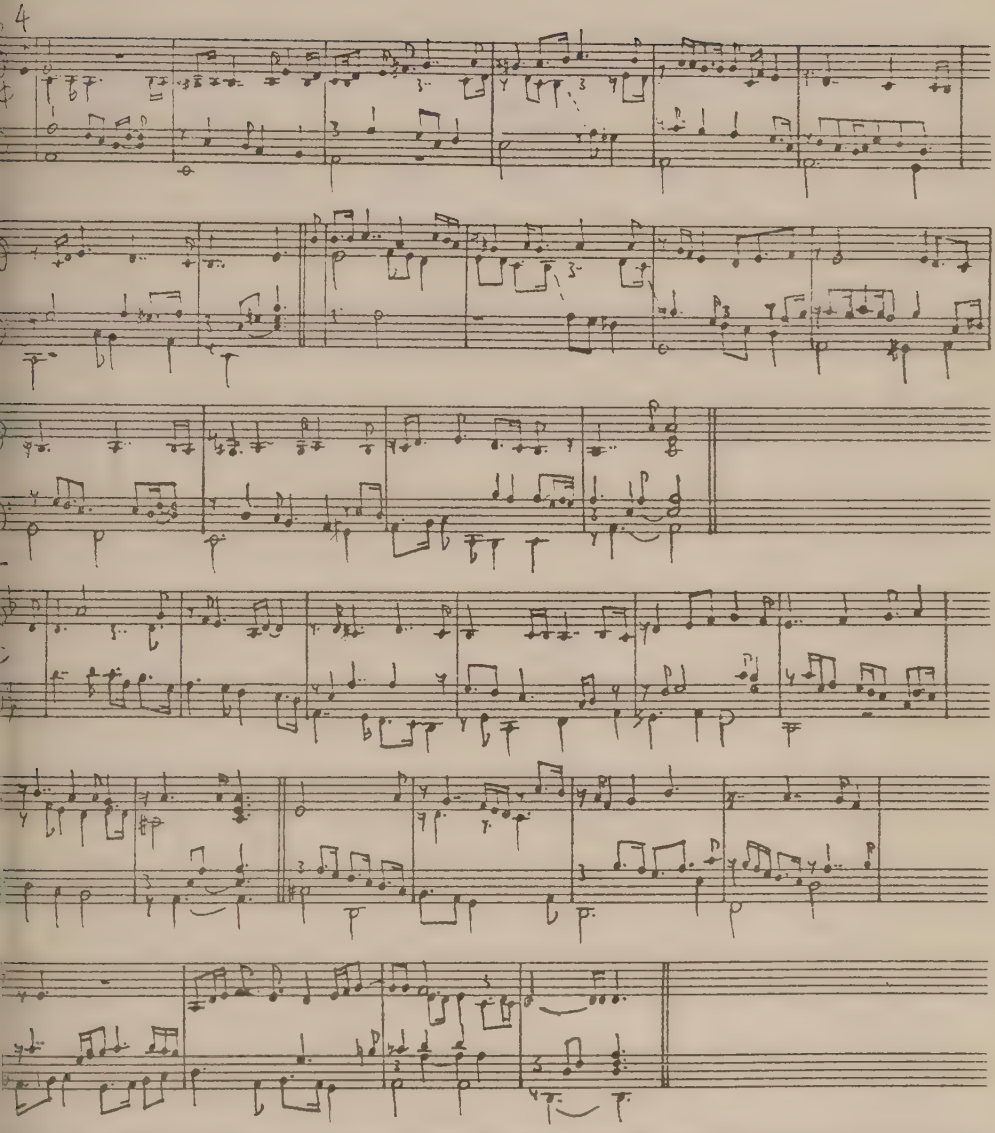
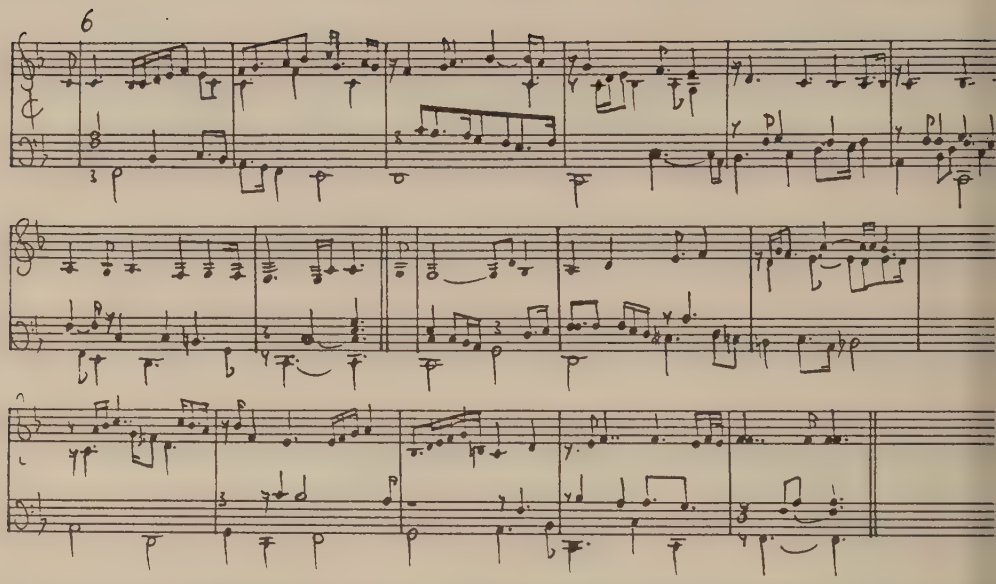
Konkordanzen

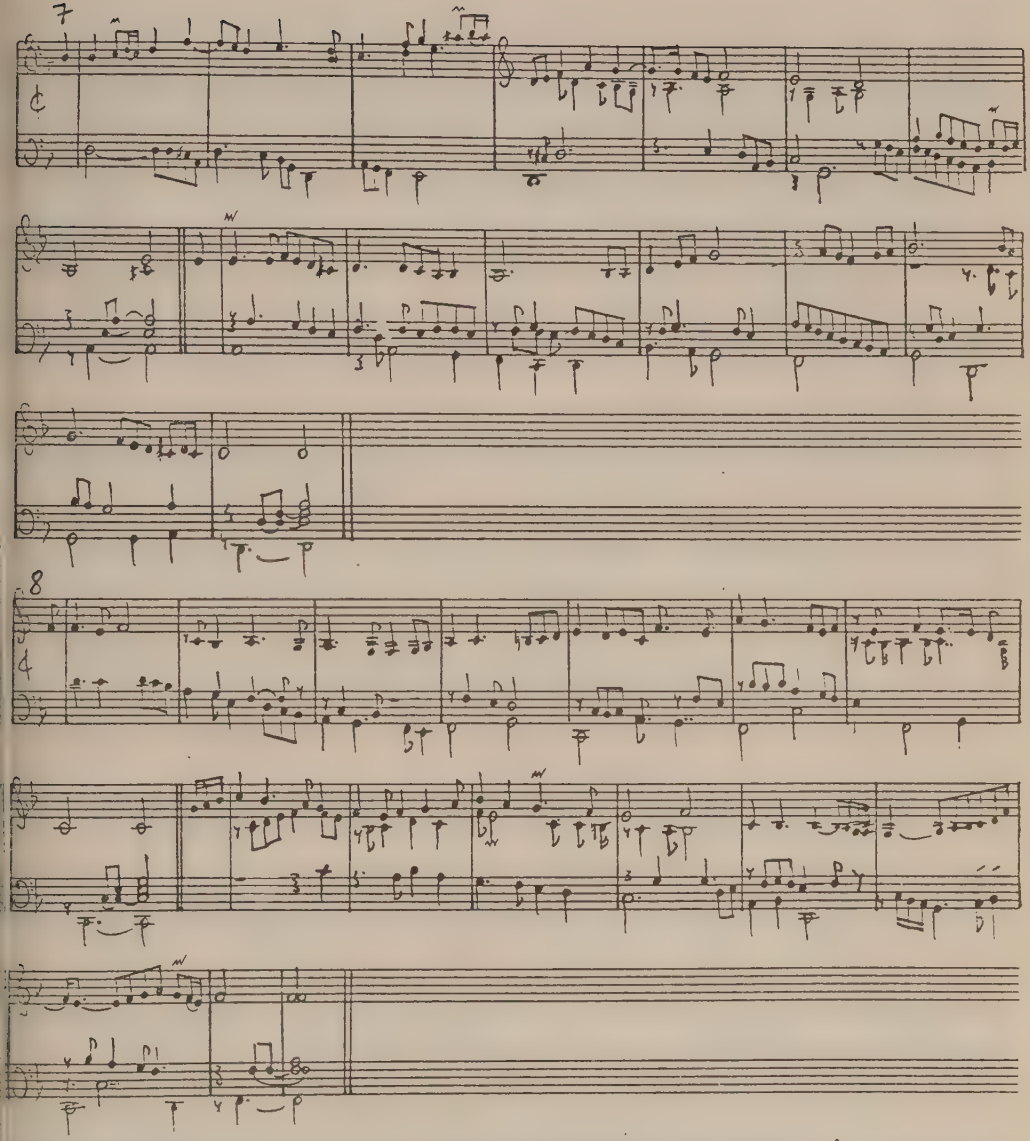
1. Kalmar f. 8v, Allemand: Du Faux.
2. Prag p. 132f, Allemande du Faut.
3. Prag p. 122f, Allemande du Faut.
4. Prag p. 96f, Allemande du Faut.
5. Prag p. 114f, Allemande du Faut.
6. Prag p. 104f, Allemande du Faut.
7. Rostock p. 164, Gigue du Faut.
8. Rostock p. 226f, Gigue de du Faut.
9. Rostock p. 236f, Chique de du Faut, pag.12
10. Rostock p. 230, Gigue de du Faut.
11. Rostock p. 295, Gigue.D.F.
12. Rostock p. 353 Gigue.D.F.
13. Rostock p. 382f Gigue du Faut.
14. Prag p. 128, Guigue du Faut.
15. Prag p. 56f,Guigue du Faut.
16. Prag p. 100f,GGigue du Faut (La Faut) and. Schrift:
17. Prag p. 120f, Guigue du Faut.
18. Rostock p. 94, Courante D.F.
19. Rostock p. 103, Courante Faut.
20. Rostock p. 103, Courante du Faut
    Rostock p. 109, Double.
21. Rostock p. 177, Cour: D.F.
22. Rostock p. 225, Courante de Faut.
23. Rostock p. 249 Courante D.F.
    ähnlich zu Dufaut Nr. 83, La Mignonne.

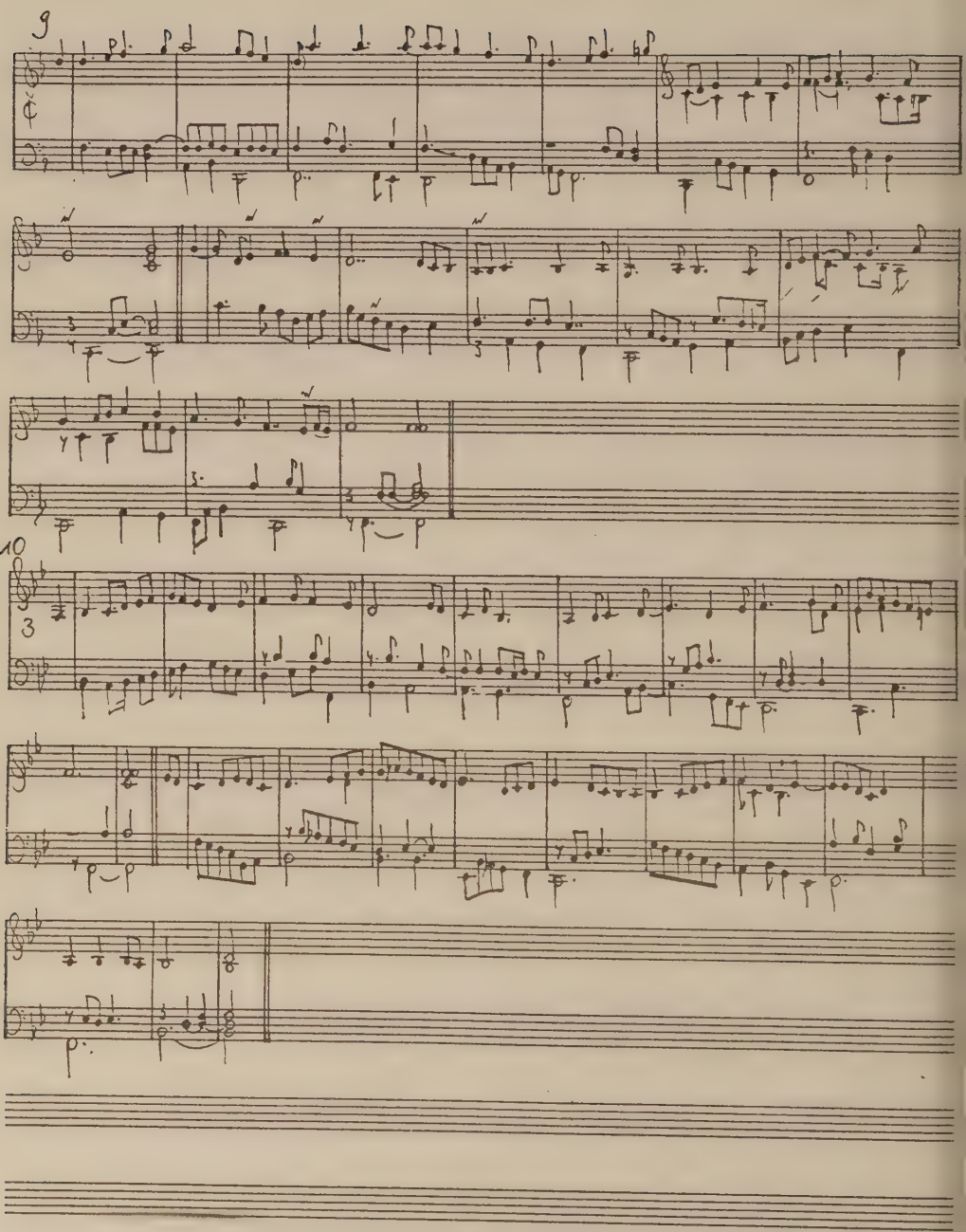
24. Rostock p. 266, Courante D.F.
    Rostock p. 267, Double
25. Rostock p. 235, Courante de du Faut.
26. Rostock p. 375 Courante de du Faut.
27. Kalmar f. 15v, Courant du F.
28. Kalmar f. 9v, Courante.
29. p. 116f, Courente du Faut.
30. Prag p. 83f, Courente du Faut (Dufaut Nr. Nr. 37)
31. Prag p. 53f, Courante du Faut.
32. Prag p. 106f, Courente du Faut.
33. Prag p. 98, Courente du Faut.
34. p. 134f, Courente du Faut.
35. Rostock p. 273, Sarabande de du Faut.
36. Rostock p. 280, Sarabande D.F.
37. Rostock p. 231, Sarabande de du faut.
38. Rostock p. 259, Sarabande D.F.
39. Rostock p. 400, Sarabande D.F.
40. Kalmar f. 10r, Sarab: Du.F.
41. Kalmar f. 16r, Sarrab Du.F.
42. Prag p. 126, Sarabande du Faut.
43. Prag p. 118, Sarabande du Faut.
44. p. 102 Sarabande du Faut.
45. Prag p. 60 Sarabande.
46. Rostock p. 105ff, Paduana de Mous. du Faut.

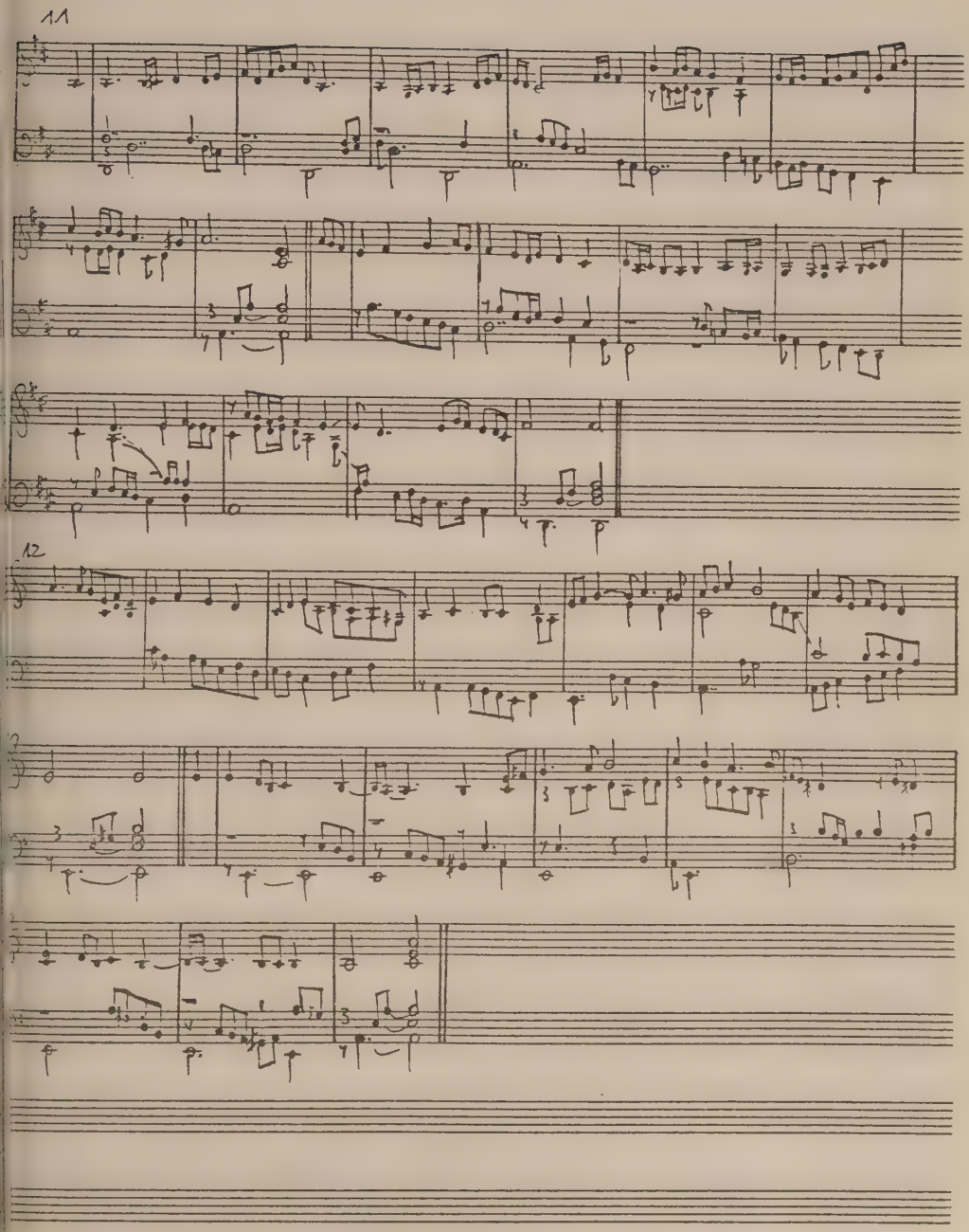


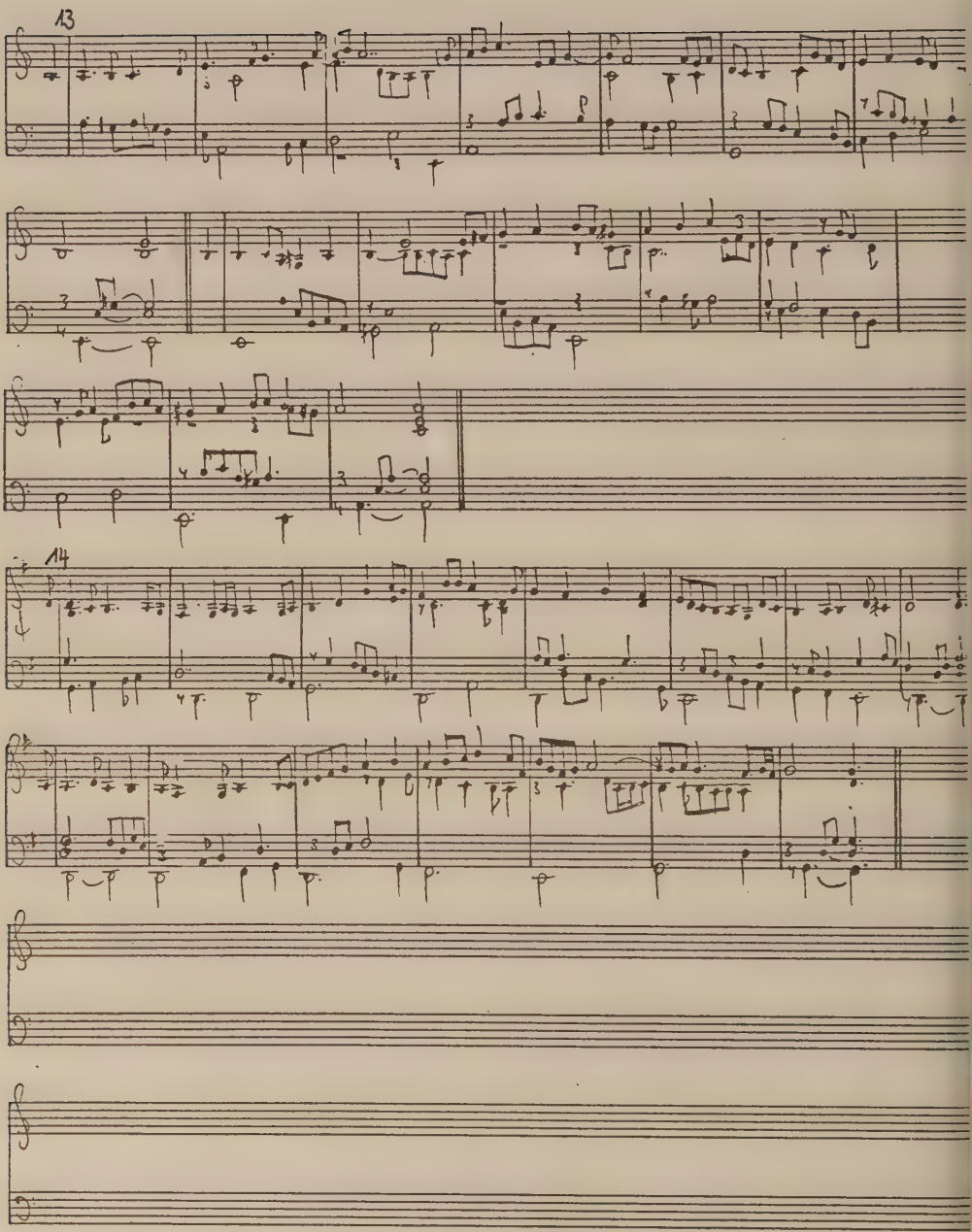

3

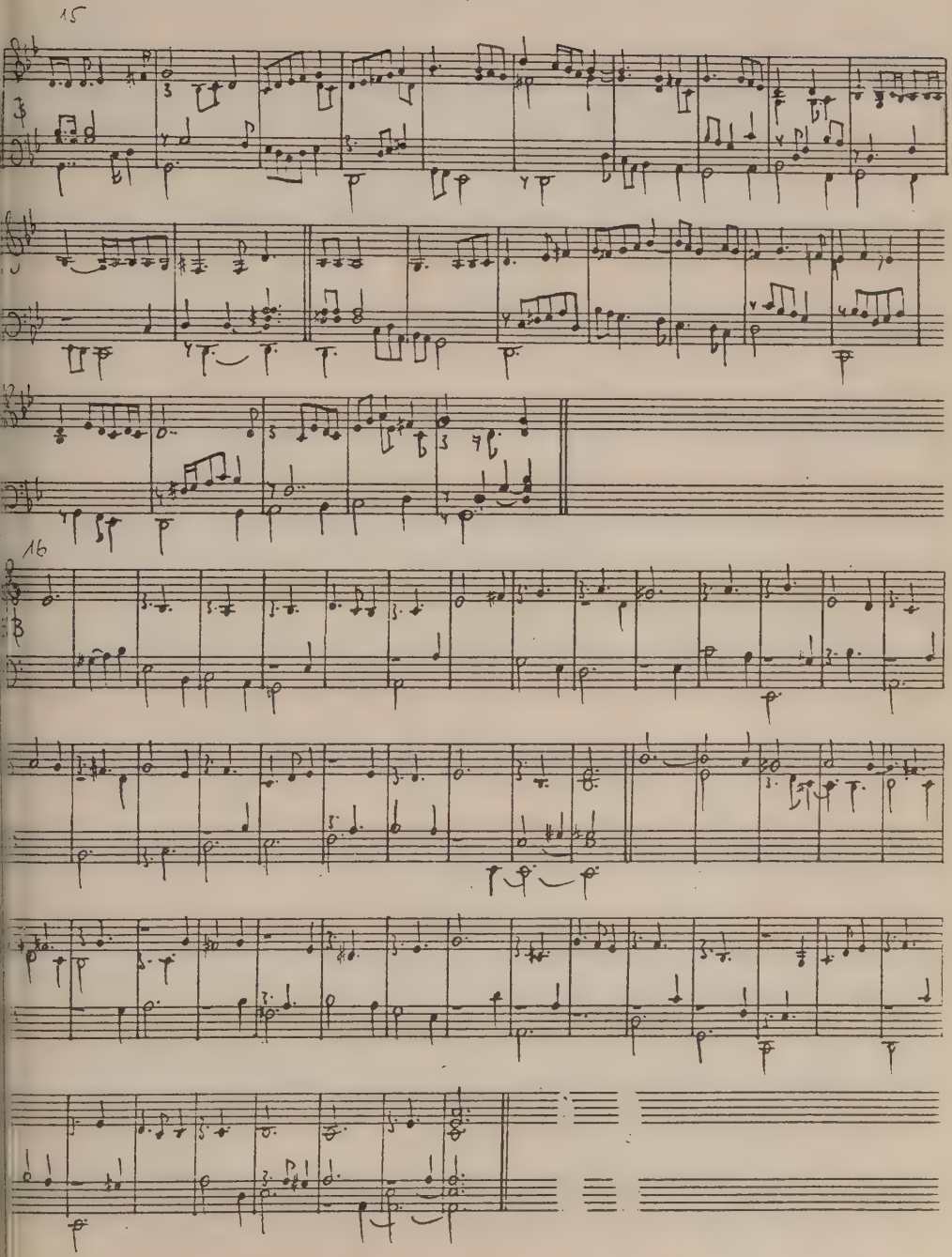

4

6



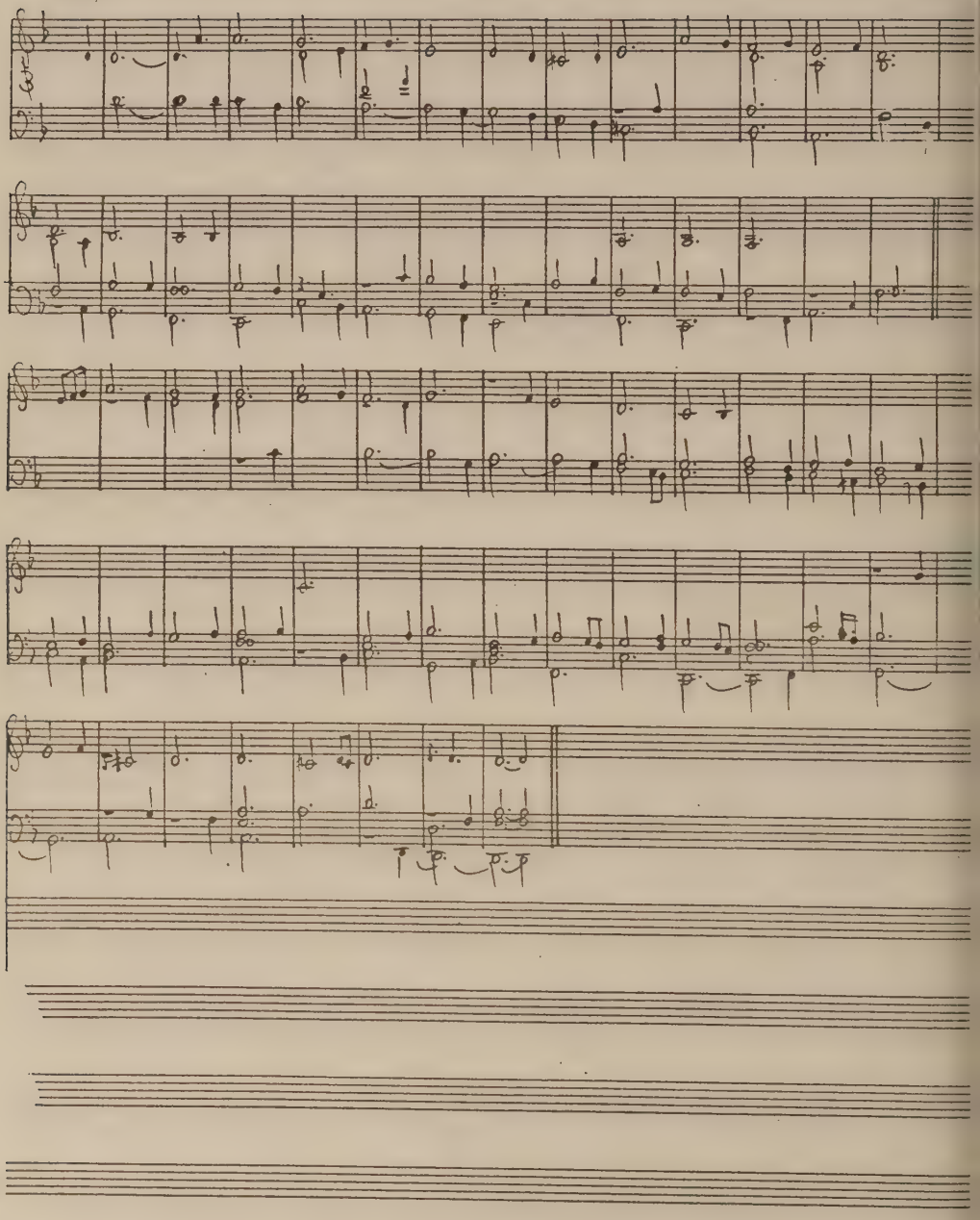

9
10
3

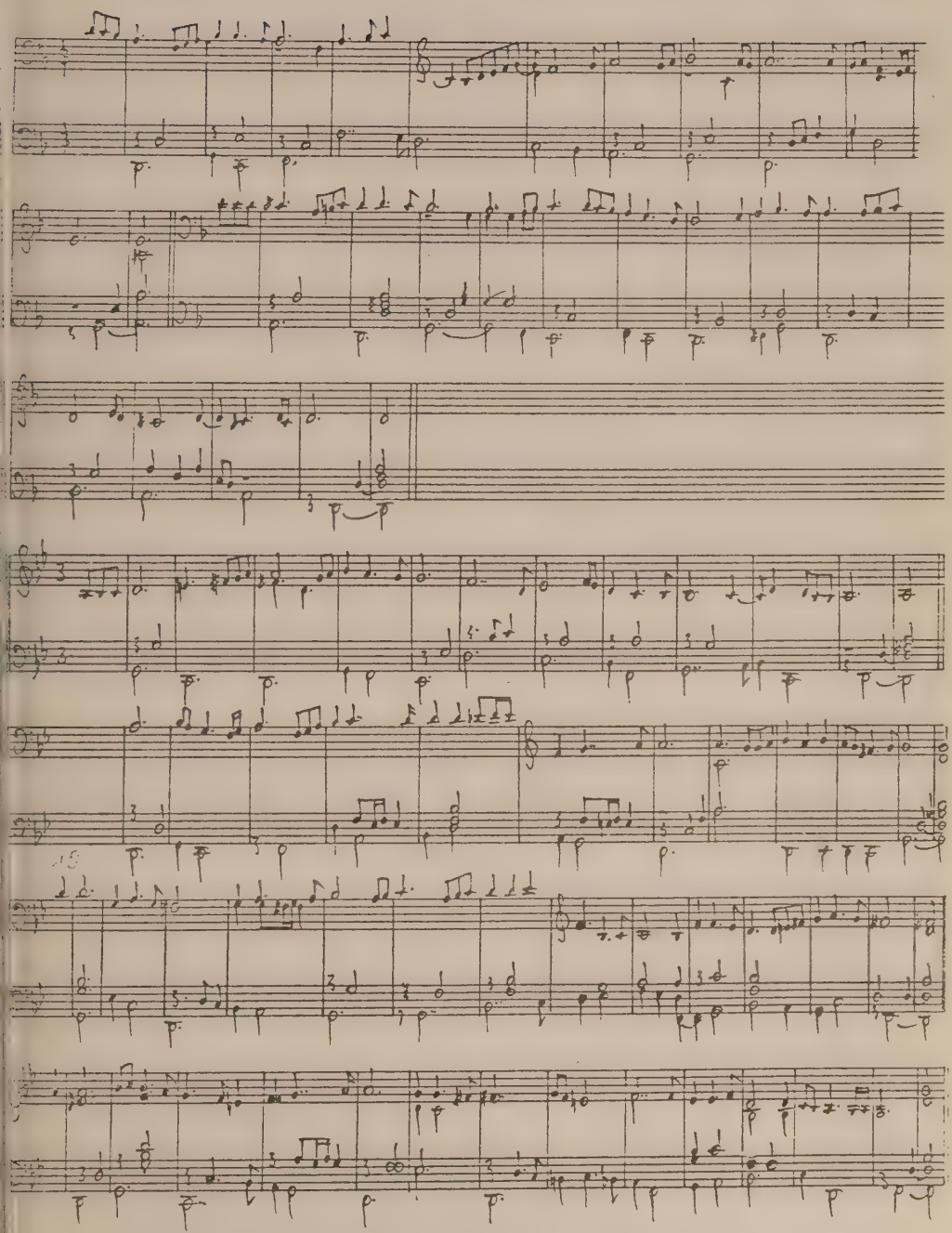

11
12

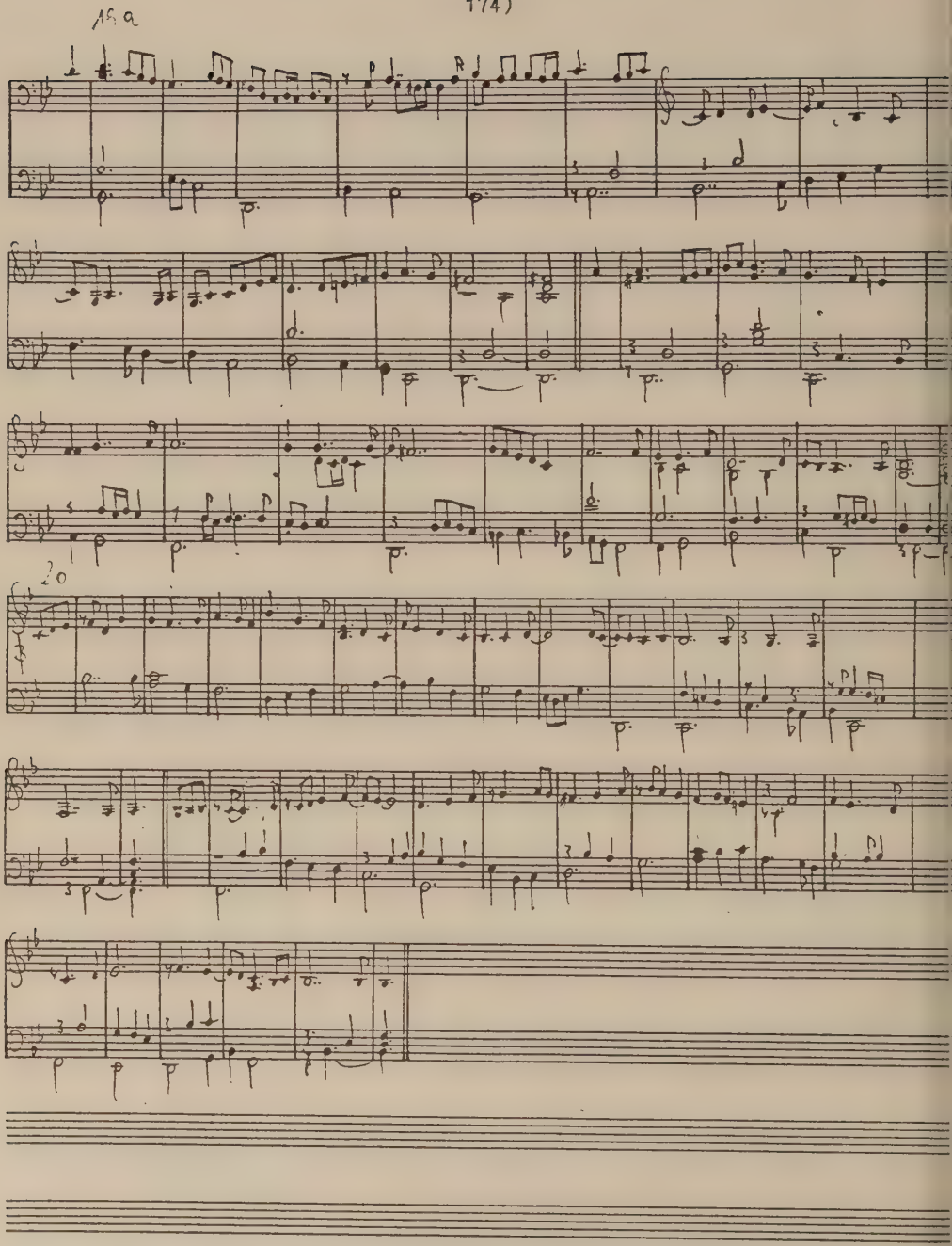

13
14

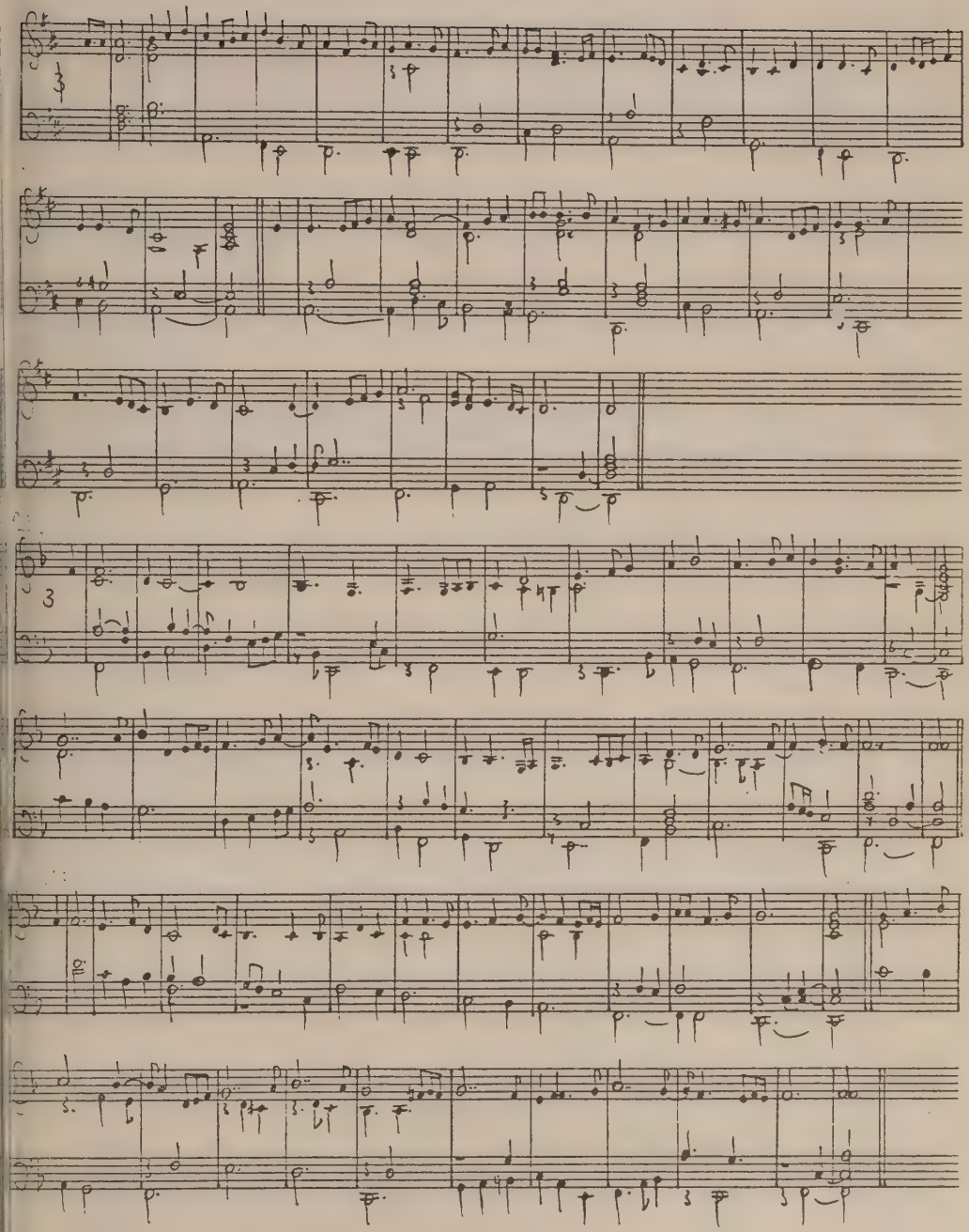

15
16

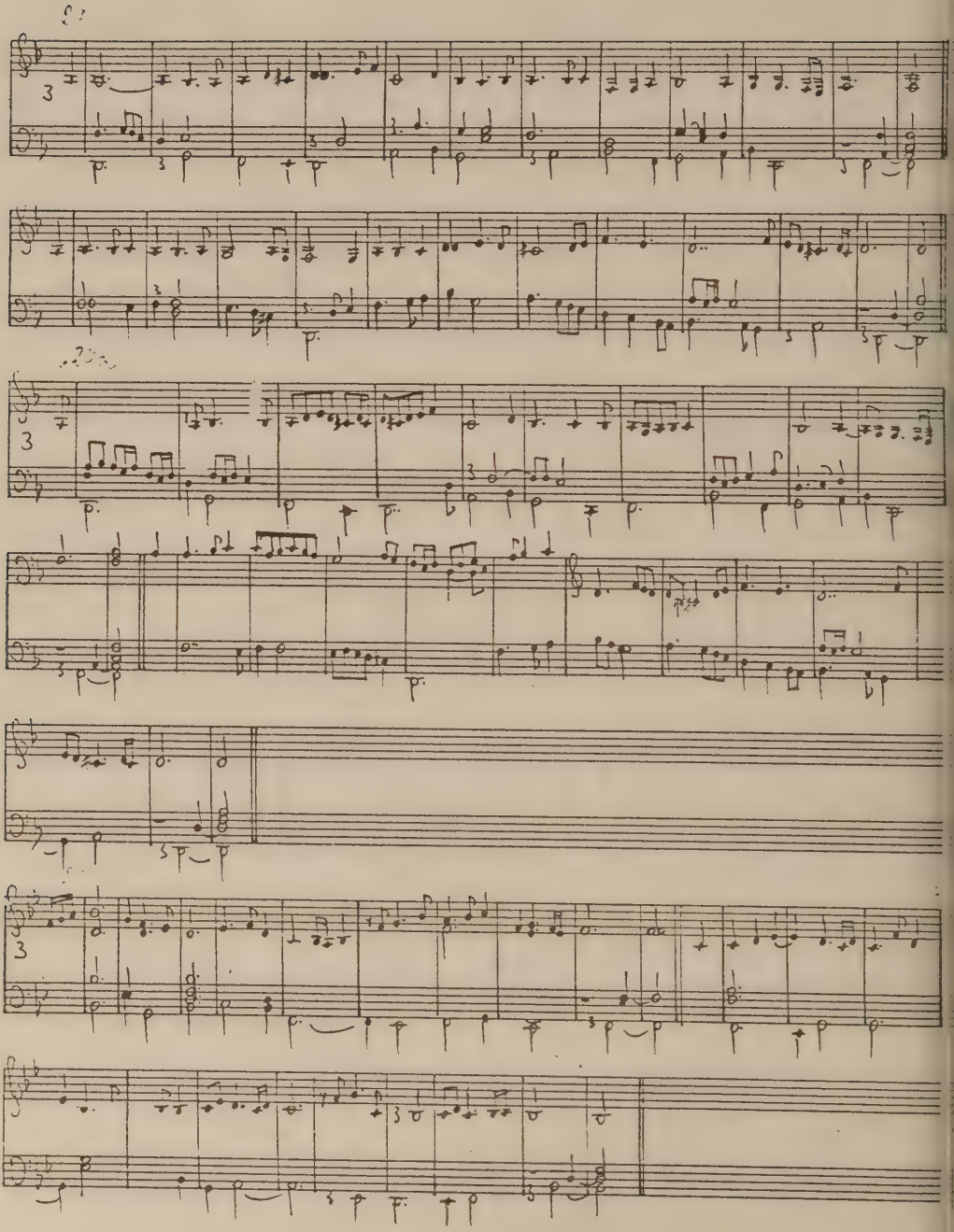
17



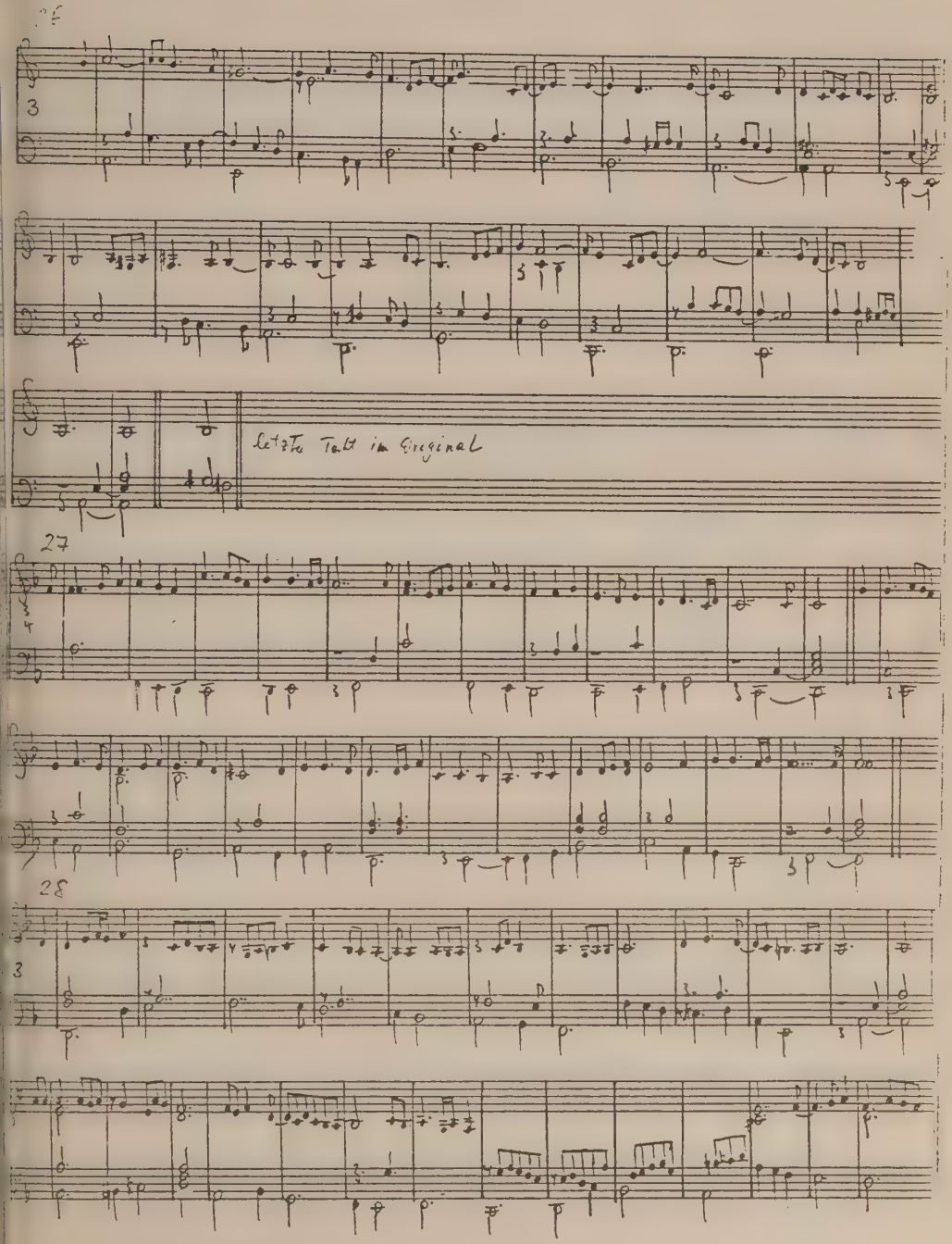


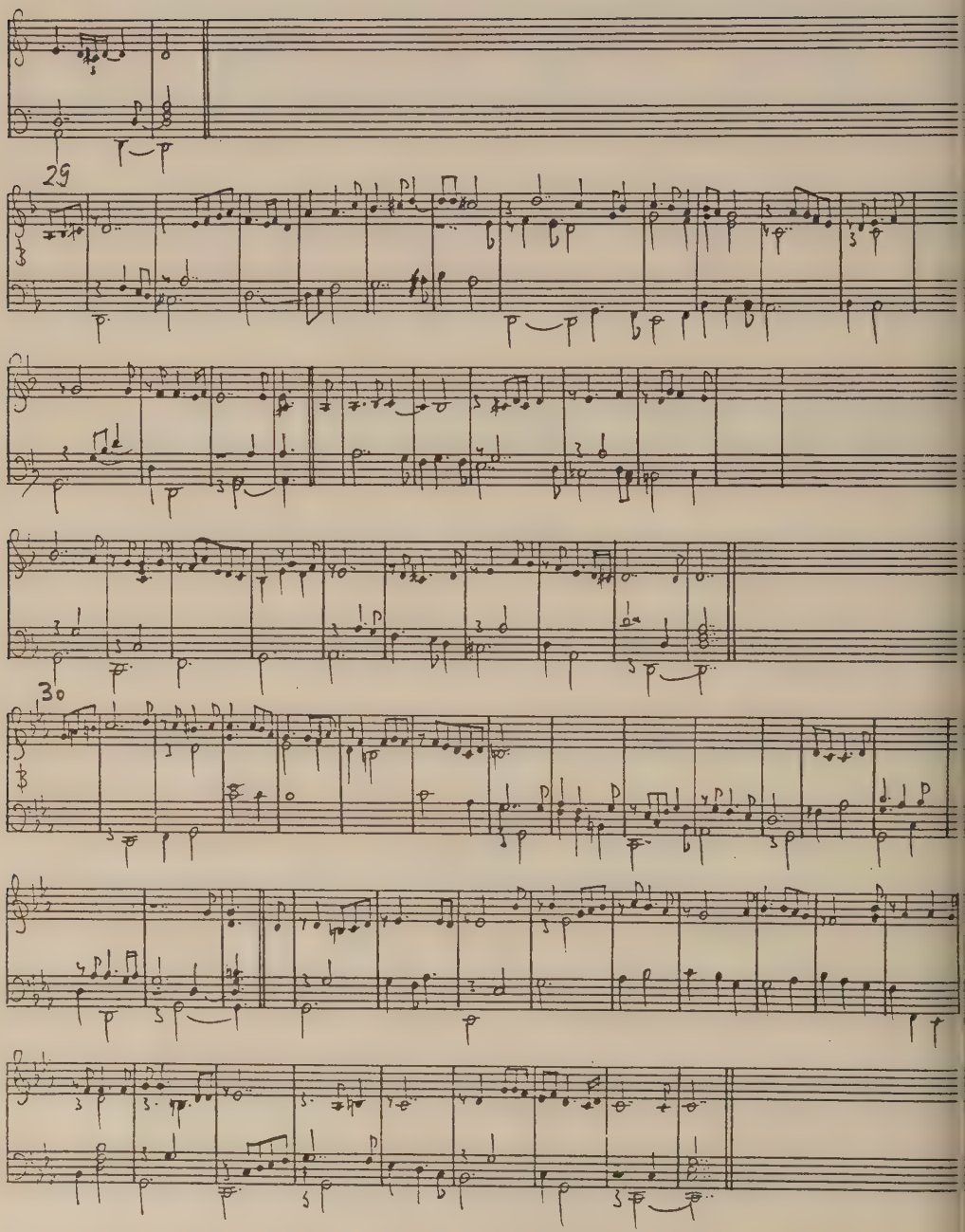

15a
20



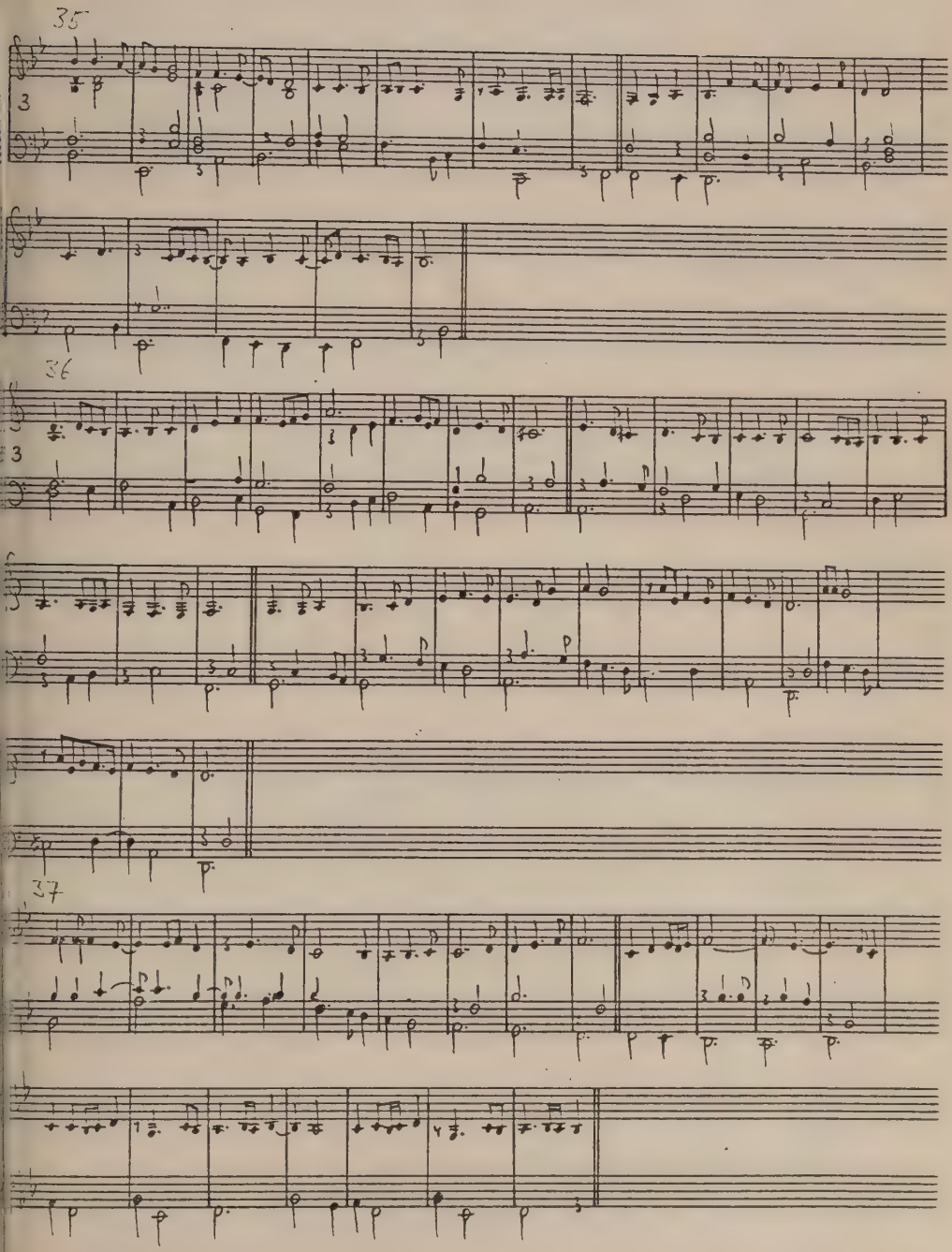


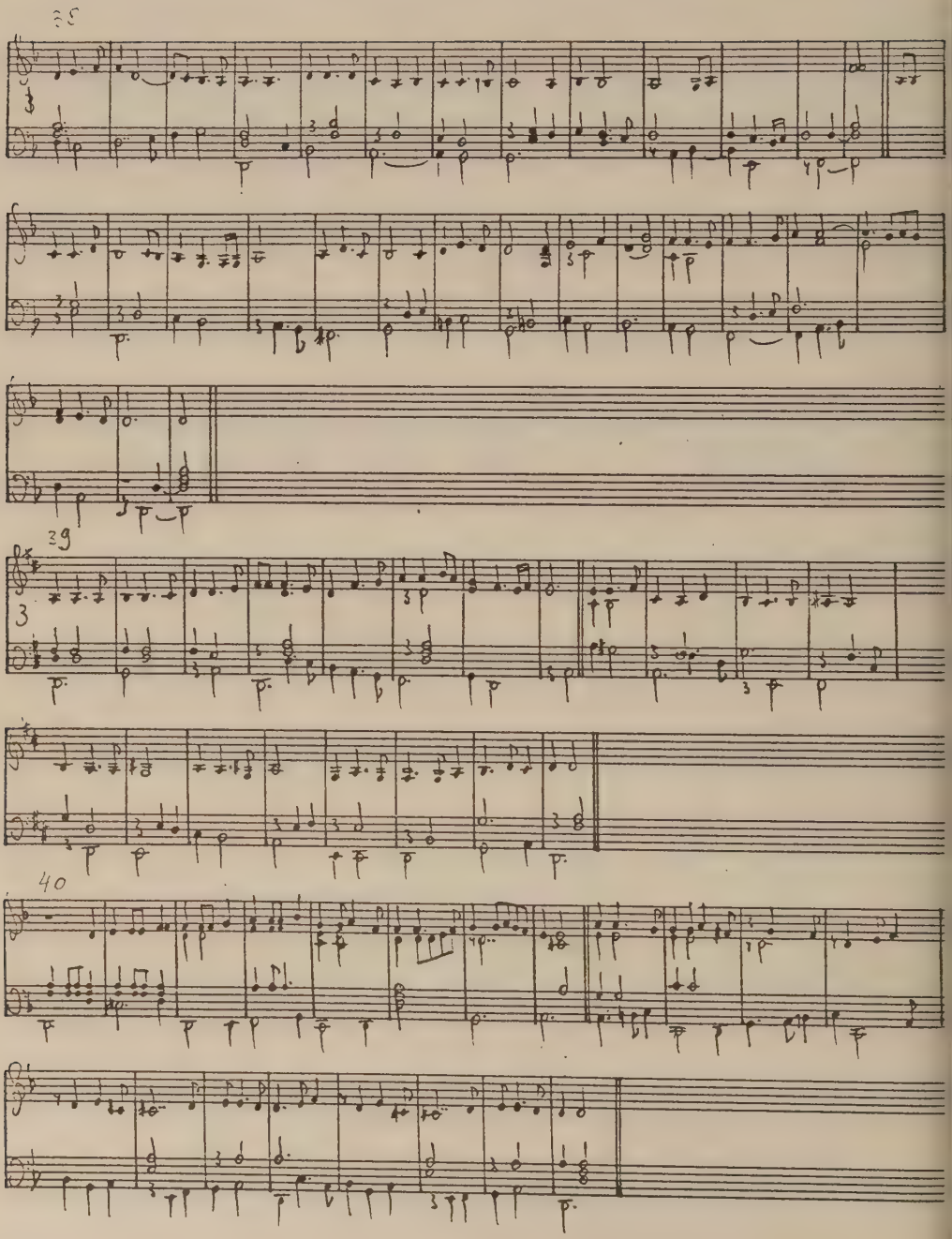
Star Nr. 19, 14 Systeme ®

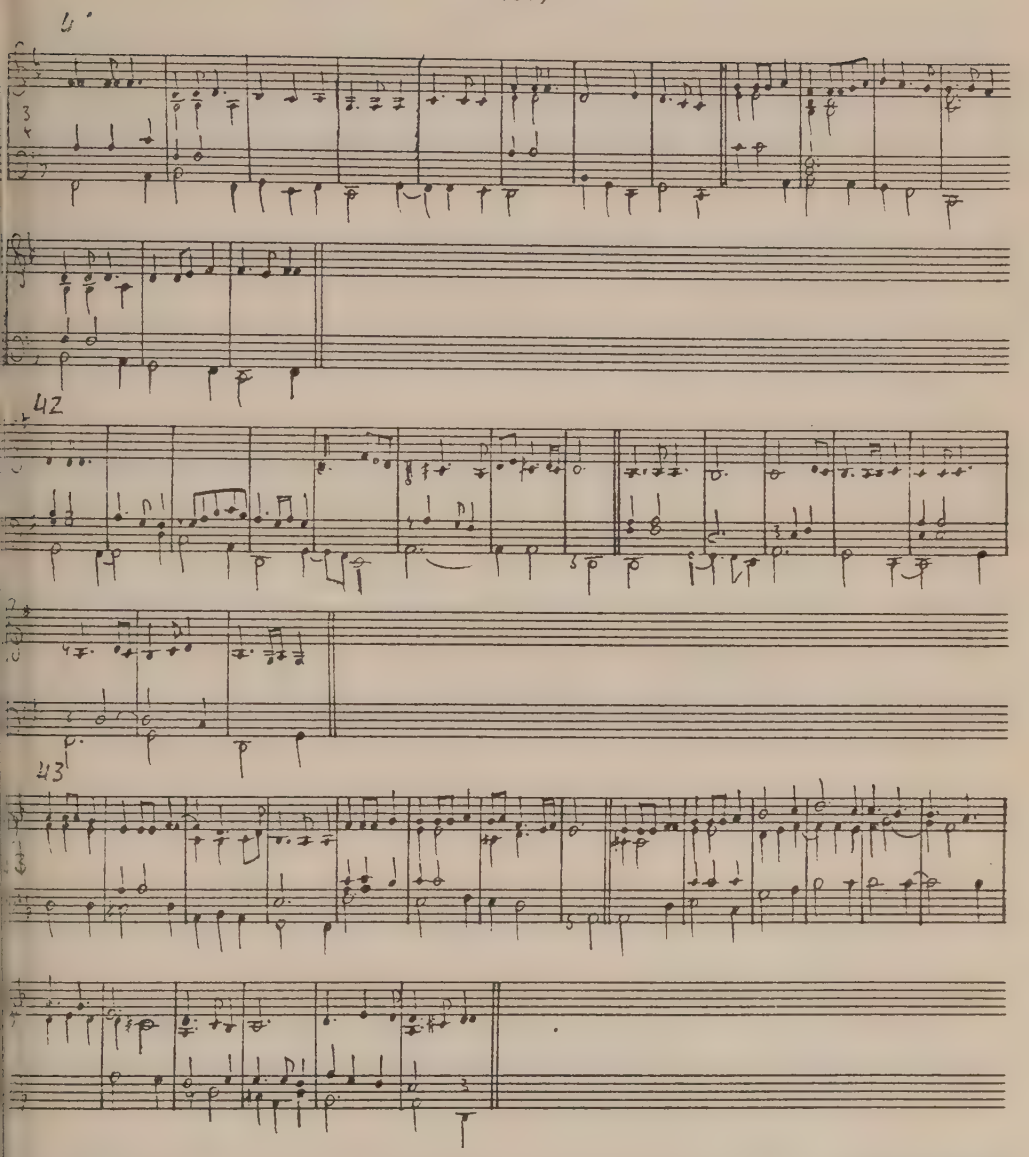

letzte Takt im Original
27
28

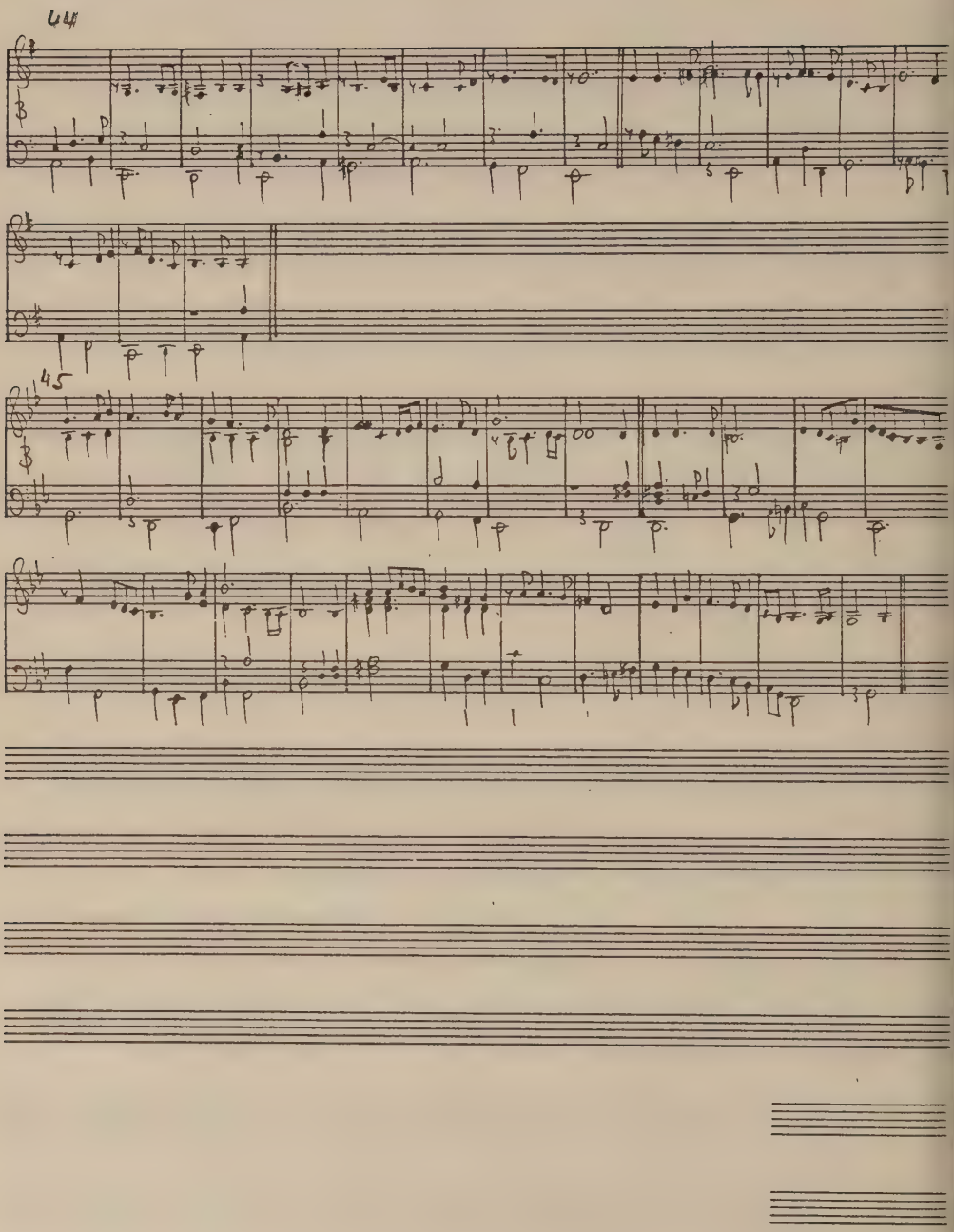


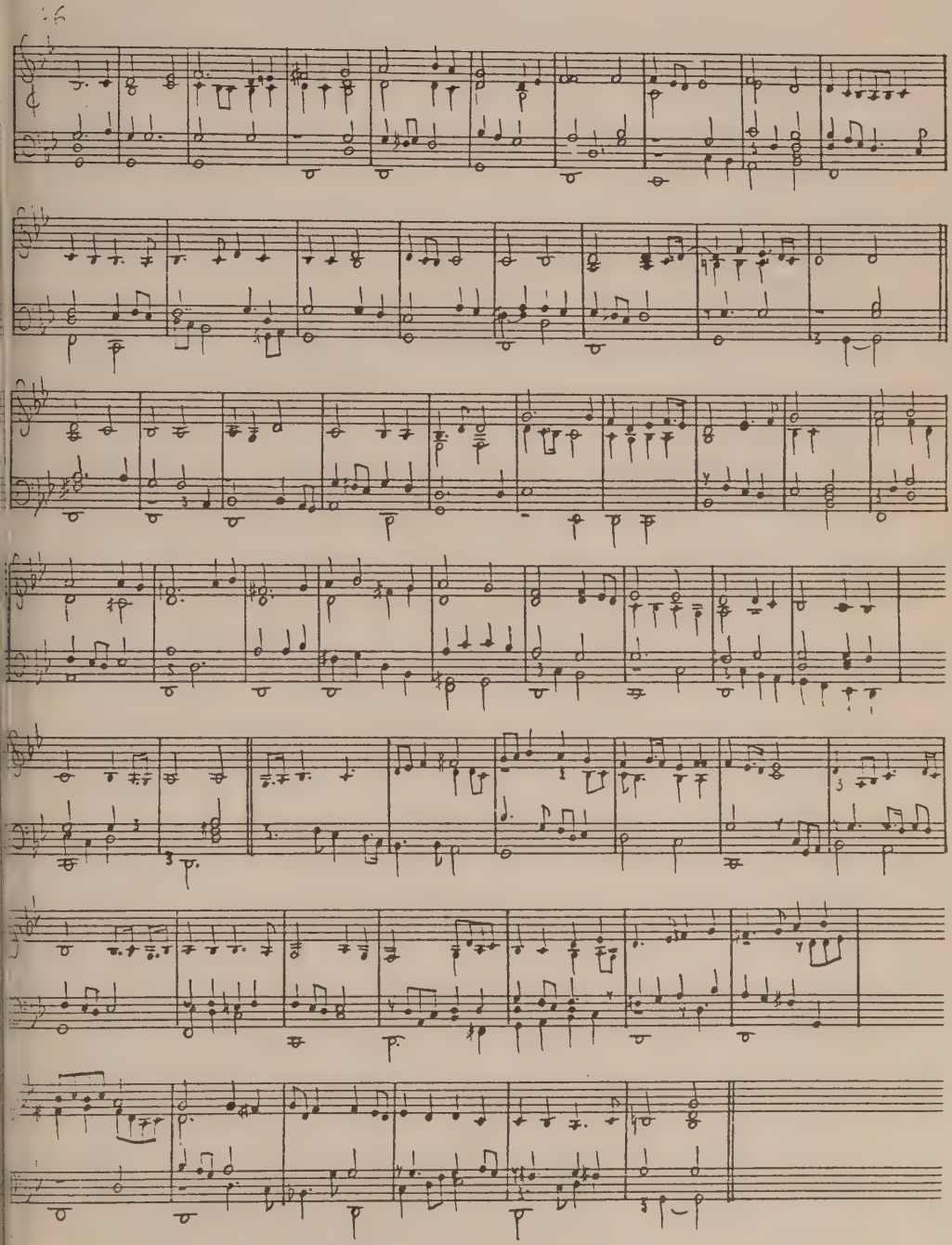
Star Nr. 19, 14 Systeme ®


35
3
36
3
37


35
39
40


42
43


44
45



Lebenslauf

12. 12. 1951	geboren in Krefeld, Eltern: Dr. Wilhelm Horrix, Geophysiker, und Ehefrau Anna, geb. v.Krezmar.
1958 - 1962	Volksschule in Krefeld
1962 - 1971	Altsprachliches Gymnasium in Krefeld
19. 5. 1971	Reifeprüfung.
1971 - 1978	Studium der Physik an der TU Clausthal, der ETH Zürich, der RWTH Aachen und der U Tübingen.
3. 8. 1978	Diplomprüfung in Physik.
1978 - 1981	Studium der Musikwissenschaft in Tübingen
13. 7. 1981	mündliche Doktorprüfung.

ifo druck
laubanger 15
8600 bamberg
tel.: 0951/6 43 21